د. نجاة صادق الجشعمى

السيد حافظ فى عيون نقاد المغرب

الجزء الثانى

دراسة

نقد

تحليل

الكتاب : السيد حافظ فى عيون نقاد المغرب { الجزء الثانى }
الكاتب : د. نجاة صادق الجشعمى
الناشر: مركز الوطن العربى "رؤيا"
البريد الالكترونى : justhappy_man2000@yahoo.com
Hafez66@live.com
تليفون: ٠١٢٨١١١١٨٧٥ – ٠١١١٦٤٠٩٥٦٨
الطبعة الأولى : القاهرة ٢٠١٩
رقم الإيداع : ٢٠١٩/٤٣٩١٢
دار الكتب والوثائق القومية
إدارة الإيداع القانونى
الترقيم الدولى : I.S.B.N 877 – 01 – 5634 - 5
الغلاف :
تصميم وجرافيك : خالد شعبان
الإشراف على التنفيذ :
الأستاذ / أحمد حافظ ـــ الأستاذ / معتز محسن
الجمع والصف الالكترونى : وحدة الكمبيوتر بالمركز
تنفيذ : خالد شعبان
الموزع : مكتبة ليلى : القاهرة – شارع جواد حسنى – أمام بنك ناصر – المتفرع من ش قصر النيل
تليفون : ٠١٠١٧٥٧٦١٥٩

إشراقات ودراسات الباحثين والنقاد

بقلم

أ. صفاء درويش

أ.د. عبد العزيز خلوفه

أ. نزيهة بن طالب

د. نادية فضمى

أ. فاطمة حاجى

أ. سميرة أوبلهى

أ. سميرة لمسايح

أ. يمينة الراوي

أ. سعاد درير

أ. زروق أحمد

أ. أحمد مرزاق

أ. حميد حقون

أ. فاطمة زكاوى

أ. حليمة حقونى

السيد حافظ فى عيون نقاد المغرب

بقلم د. نجاة صادق الجشعمى

الجمال والذوق والأنا وعلاقتهم بالإنسان ..فالإنسان كوجود حي فاعل بعلاقته بالعالم بل بالكون لذلك علماء فلسفة الجمال أعتنوا بالإنسان وعلاقاته بنفسه وبمن حوله أي علاقته بالآخر وطغت هنا الأنا وعلاقتها سواء بالفرد أو الجماعة وهذا حسب نظرية كل من أفلاطون في (عالم الميتافيزيقا) وأرسطو ونظرية المحاكاة والتقليد وعلاقة الإنسان بالكون والطبيعة فهو الواجد لهذا الكون والأشياء أي (الأنا المطلقة) للواجد لهذا وهو الله خالق لهذا الكون ...(١) وبالرغم مما أثاره أفلاطون وأرسطو من نظريات وقضايا حول الجمال والطبيعة والفن فظل الإهتمام بالجمال وعلاقته بالفن مرتبط لكن منفصل عن الفلسفة ، فالجمال علم قائم بحد ذاته مستقلاً كعلم بذاته في جميع ميادين الحياة ...حتى لو إختلفت أو إتفقت الآراء فكل إبداع فني و أدبي لابد وأن يكون زاخراً بالقيم الجمالية التي تجلب الإستمتاع بالموضوع والفكرة والعمل أي الوصول إلى متعة الإقناع بموضوعية جمالية النص المسرحي المكتوب والمعروض للمتلقي المشاهد والقارئ الناقد.. فالجمال إذاً نبع من قيمة الموضوع والفكرة المطروحان في النص الأدبي عامةً والنص المسرحي خاصةً فالمسرح هو أبو الفنون والمسرح هو من يظهر جمال النص المسرحي والقيم الجمالية للفنون التي تضامنت وأنظمت مع العمل أو النص المسرحي وهذه التقنية المستخدمة والمكتشفة من قبل كاتبنا المبدع السيد حافظ حيث طبق مايقال بأن المسرح أبو الفنون لتحرره من القيود التقليدية المستخدمة في المسرح والنص المسرحي مابين المشهد والفصل ...فالكاتب السيد حافظ بحق متمرد مبدع مستفز رغم مشواره الطويل ومشاريعه الإبداعية في المسرح لكنه إبداع صامت صادم وتقنياته متجددة متطورة مستفزه للمتمسرحين . (السيد حافظ في عيون نقاد المغرب) .

هذا هو عنوان الكتاب الذي بين أياديكم الذي تناول الأعمال المسرحية للكاتب المسرحي والروائي العالمي العربي المصري السكندري ..ضم الكتاب بين دفات صفحاته دراسات نقدية أكاديمية موضوعية شاملة لجميع أعمال الكاتب المسرحية لكن بقراءات ورؤى وأقلام كبار نقاد مملكة المغرب العربي وعباقرة النقد الأدبي وكباركتاب ومؤلفي ومخرجي المسرح المغربي بهذه الإشراقات المضيئة لتسلط الضوء على الإبداع الصامت المتمرد المستفز الشقي الغاضب المفكر المتعمق والمتجذر الذي يحاول أن يجتث الظلم والإستبداد الذي خيم على المثقفين وطغيان المستثقفين المتمسرحين ...هذا الكتاب بعدد صفحاته التي بلغت على مايزيد عن ١٠٠٠ بقليل أما عدد الدراسات فكانت ٣٣ مابين دراسة وبحث أما عدد الأساتذة الباحثين والنقاد بلغ حوالي ٢٢ ناقداً و باحثاً منهم ٦ من الدكاترة عباقرة المغرب للأدب والنقد العربي وبدأ الكتاب بدراسة وبحث الناقد الأستاذ الدكتور مصطفى رمضاني وختم الكتاب بدراسة الأستاذة الناقدة الحاذقة برؤيتها النقدية الأستاذة سعاد درير ... ..فهل لنا أمام هذه الكوكبه أن نستعرض ما كتب وما سطر من صور نقدية براقة رصدت وثبتت كل ما قرأت من تحولات وتطوير وإبداع في نصوص الكاتب السيد حافظ ؟

كيف لا ومن الغرابة أن نمر مر الكرام ونحن نقرأ هذه الدراسات النقدية في إبداع السيد حافظ الذي لم يلتزم بالطريقة التقليدية التي طالما أعتدنا أن نشاهدها في المسارح أو تقرأ في النصوص المسرحية الآخرى (كفصول أو مشاهد) مثل يقال الفصل الأول ..المشهد الأول هكذا تعلمنا لكن عندما نأخذ نص مسرحي من نصوص الكاتب السيد حافظ نلاحظ ونكتشف أنه أستخدم تقسيمات مغايرة جديدة متطورة وتقنيات مستفزة بحيث إنسجمت الفكرة والموضوع مع النص الذي كتبه وقدمه وطرحه الكاتب في النص المسرحي ... فمن بين التحويلات نرى أن الكاتب أستبدل الفصول بل ألغيت وأستخدم بدلاً منها (مسودات) وأحياناً (لقطات) وربما الإنتقال والدلالات الرمزية كانت بارزة في النصوص المسرحية عند الكاتب السيد حافظ مما أتاح وفتح المجال أمام الباحثين والنقاد والدارسين الأكاديميين والمختصين من الغوص والتحليل.

وذلك بسبب غزارة إنتاجه ودسامة أفكاره وتنقله في أشكال مسرحية مختلفة لعدة مدارس مسرحية تنتمي للحداثة ومابعد الحداثة فأمام الباحث كما قال الدكتور علاء عبد الهادي في يوم ١٣ سبتمبر ٢٠١٨ م في اتحاد كتاب مصر (أن السيد حافظ

ليس شجرة إبداعية متفردة بل هو غابة من الإبداع والتنوع المختلف) فكل باحث يستطيع أن ينهل من هذا البحر الهادر بمنهجه ومذهبه الفكري حتى وإن أختلف معه ...وأن سبب إستخدامه لهذه التحويلات نابعاً من عمله المثابر وتنقله مابين المسرح وما يحتويه إبتداءً من خشبة المسرح والديكور والتمثيل والتأليف والإخراج والإضاءة وكل مايخص المسرح فالسيد حافظ هو إبن المسرح منذ نعومة أظافره منذ أن كان طفلاً يلعب الكرة مع أصدقاءه كان يمتنع عن تناول وجبة الطعام ليوفر قيمة تذكرة ليذهب الى المسرح لكي يشاهد(مسرحية حكم قرقوش) إخراج عباس حمدي وتأليف نجيب الريحاني ..ثم عمل الكاتب السيد حافظ في التلفاز وله مجموعة من السهرات التلفزيونية وله ١٥ مسلسل تلفزيوني فالعمل في التلفزيون أضاف له خبرة إبداعية فإستخدمها كتقنية إضافية للمسرح ، من هنا تولدت عند الكاتب السيد حافظ كيفية إستخدام اللقطة التي أستخدمت في (الأفلام السينمائية) مثل مسرحية (حبيبتي أميرة السينما) وكذلك نكتشف مصطلح جديد على المسرح مثل (الجسر) الذي دل على العبور والإنتقال إلى رؤية أخرى فكل مصطلح له دلالةً ورؤيةً من وجهة نظر الكاتب المسرحي السيد حافظ ..أستخدم الكاتب الرمزية والدلالات الخفية العميقة التي تثير الجدل والتفكير العميق والتحليل والتفسير .
إضافة إلى مصطلح آخر مثل (الحد) الذي قد يكون دل على الخلاص من الظلم والاحتلال والاستعمار الأجنبي للأراضي العربية والعدوان وما كان يعاني الشعب العربي بصورة عامة والمصري بصورة خاصة وتلك الحدود المصطنعة التي فرضها العدو والتي أثرت على الشعب العربي من جميع النواحي النفسية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية .. فمن الصعب الإستغناء عن النصوص المسرحية للكاتب السيد حافظ ومن الظلم والغرابة عدم تسليط الضوء على هذا الكم من المسرحيات التي أعتمدت التقنية الإبداعية وخبايا وأسرار وتعميق ثري وحيوي ليحقق ويتيح الفرص لفتح آفاق ومكاسب ونظريات للباحثين والنقاد والدارسين والاكاديميين وتعميق الأفكار وطرح الموضوعات بصور وأعمال وعروض مسرحية مغايرة دون عزل الجانب الفني والإبداعي ووعي وثقافة المؤلف والمتلقي المشاهد مرتبط بالتمثيل والتأويل من خلال الصورة وصياغة الفكرة والربط بين الماضي والحاضر والمستقبل مع التطور والتقنيات الحديثة التي غزت كل المجالات لابد أن تغزو المسرح هنا ليبين لنا الكاتب من خلال النصوص المسرحية المتنوعة التي تأطرت بالتنوع والجماليات التي تمثلت بالحركة الجسدية

(كالرقصات والموسيقى) على خشبة المسرح والتكوينات البصرية والصورية والسمعية التي يشاهدها المشاهد المتفرج أما الدكتور عبد الكريم برشيد أستهل دراسته بعالم الطفل حيث الجمال والطفولة وتساءل عن مسرح الطفل وقال:

مسرح الطفل مازال في بداية الطريق فهذا ليس عيباً ولكن العيب هو ألا يدرك واقعه ولا يتجاوز ذاته بإستمرار. هنا يكمن السؤال حول(مسرحية سندريلا)..

هل هي حكاية ؟ هل هي من الأدب العربي أم الأدب الغربي ؟ هل هي تأليف أم إقتباس ؟ هل هي ترجمة أم إعداد ؟ يجيب الدكتور على كل هذه التساؤلات ويقول :

هي حكاية من الأدب الغربي لكن الكاتب كتبها بعين شرقية وبلغة موسيقية وألحان وأغاني وحركات جسدية مما زاد المتعة للمتفرج المشاهد الطفل العربي لكشف المواهب الخفية ...

الحكاية الغربية بعين شرقية . قرأها إنطلاقا من مخزونه الثقافى ، ومن وضعه التاريخي والاجتماعي ، ومن إرثه الحضاري العربي الإسلامي . من هنا . نشأ الإختلاف وسط الائتلاف . أنطلق مما هو عام وشائع إلى ما هو خاص وشخصي . وإبتداءً من المعروف القديم ليعطينا المجهول الجديد .

إن المسرحية كتابة جديدة . لأنها – أولاً – تمت بأدوات معرفية وجمالية مغايرة . ولأنها – ثانياً – رؤية وموقف . موقف من الحكاية الأصل .

فالأحداث في الحكاية تنبني على نوع من التطلع الطبقي .. وهو تطلع تعكسه سندريلا التي تخرج من وضع طبقي لتلتحق بآخر . فهى تهرب من فقرها من خلال الزواج بالأمير .وهى بهذا نجد حلاً خاصاً لمشكل عام . هذا الفعل أو الحدث الخام كيف كانت رؤية المؤلف له ؟ هل ترجمه ، كما هو بأمانة ؟ . هل حوّره بما يتناسب مع الحقيقة ؟ ذلك ما سوف نجيب عنه عند تحليلنا للمسرحية ..

" سندريلا " كإحتفال مسرحي . هي فى المقام الأول كتابة لفظية . ولكنها – إلى جوار ذلك – تتعدى الكلمات لتُعبر بكل الأدوات التعبيرية المختلفة . فهى بنية كلية مركبة . لأنها بالأساس عناصر فنية مختلفة . إنها الرسم باللحن والرقص والغناء واللباس والإضاءة و .. الملحقات هذه "اللغة الكل" هى لغة الشعر ولغة الجسد ...

وعموماً فما قام به السيد حافظ يستدعي وقفة نقدية خاصة في مجال الأدب المقارن. كما أن مواطن الكوميديا السوداء والغروتيسك متعددة في أعماله المسرحية. وهي كلها تقتضي أكثر من وقفة لإستيفاء هذه الظاهرة حقها من الدراسة والنقد، سواء ضمن الريبرتوار المسرحي الخاص للمؤلف، أم ضمن

الريبرتوار المسرحي العربي التجريبي الذي ما تزال إشكالية الغروتيسك فيه لم تحظ بالعناية النقدية الكافية.

......وعموماً هي أيضاً لغة الإيحاء الذي يوصله الكاتب للمشاهد عن طريق التعابير كالخوف والحزن والقلق والسعادة والفرح وبما أن الكاتب عارف بأسرار المسرح من حيث الإثارة والمتعة والإضاءة والعناصر الفنية الأخرى نجد في كل نص من النصوص المسرحية يوضح للدارس والقارئ والناقد الزمان والمكان والإضاءة واللغة الشاعرية والفعل والتأثير الدراماتيكي والصيغ الفنية والحاله النفسية للمشاهد والمؤدي (الممثل) لذلك يسلط الضوء على التأثيرات الوجدانية فهو ينتقي الأحداث التي تدور على خشبة المسرح ويفصلها تفصيلاً كما لو كان خياطاً ماهراً في خياطة الملابس ليظهر جمال الفستان فالكاتب السيد حافظ محترفاً وقد تبين لنا هذا من خلال مشاريعه المسرحية المستوحاة من ذلك التراث وتلك الحكايات الشعبية فسيرى القارئ والناقد والباحث نفسه مشدوداً لهذه الأعمال لغزارة ماتحتوي عليه من مفاهيم وموضوعات وأفكار وأيقونات إبداعية ففي مشروع مسرح الطفل كتب الكاتب السيد حافظ للأطفال ..أعمال مسرحية بلغت (١٨) مسرحية نذكر منها ..

١ – مسرحية سندريلا
٢ – مسرحية الشاطر حسن .
٣ – مسرحية أبو زيد الهلالي .
٤ – مسرحية سندريلا و الأمير .
٥ – مسرحية سندس .
٦ – مسرحية علي بابا .
٧ – مسرحية أولاد جحا .
٨ – مسرحية بيبي والعجوز .
٩ – مسرحية سندباد سواح في البلاد .
١٠ – مسرحية قطر الندى .
١١ – مسرحية عنتر بن شداد .
١٢ – مسرحية فستق وبندق .
١٣ – مسرحية حب الرمان وخيزران..
١٤ – مسرحية القطة يويو والفأر لولو .
١٥ – مسرحية أحلام بابا نويل .
١٦ – مسرحية حمدان ومشمشة .
١٧ – مسرحية الوحش العجيب .
١٨ – مسرحية سفروته في الغابة .

أما إجمالي ماكتب الكاتب السيد حافظ للمسرح وكما ذكرت أنه كاتب متفرد صاحب مشاريع وليس عمل وينقطع ثم يعود ليكتب عمل ثانٍ وثالث فعلى سبيل المثال لا الحصر بلغ عدد الأعمال المسرحية خلال مسيرته الإبداعية (١١٠) مسرحية وهي كالتالي :

كتب للمسرح والتراث العربي مشروعاً يتضمن مسرحيات للكبار حوالي (١٤) مسرحية هي (قراقوش والأراجوز ، ملك الزبالة ، ليلة سقوط صقلية ، ليلة إختفاء الحاكم بأمر الله ـ ليلة إختفاء فرعون موسى ، ليلة إختفاء أخناتون ، العالية والأمير العاشق ، الظاهر بالله ، ظهور وإختفاء أبي ذر الغفاري ، حدث في مدينة الزعفران ، عبد النديم ـ ، أسد الفرات) وله مشروع للمسرح الكوميدي ضم ١٢ مسرحية هي (الغجرية والسنكوح ، وسام من الرئيس ، رحلات إبن بسبوسة ، أنا ماليش حل ، عريس الغفلة ، حكاية الفلاح عبد المطيع ، حكاية مدينة الزعفران ، الحوش ، الراجل اللي لعبها صح ، أمسكوا سالم حشيشة ، ملك الزبالة ، حرب الملوخية) الكاتب السيد حافظ لم ينسى القضية الفلسطينية فكتب أكثر مما كتب الكتاب الفلسطينيين عن فلسطين والقضية الفلسطينية وله مشروع أيضاً تضمن القضية الفلسطينية وحرب أكتوبر والإستنزاف وهو أول من قدم العرض وأستمر العرض لعدة أسابيع بل تعدى الشهر ومن هذه المسرحيات هي (رجال في معتقل ، والله زمان يامصر ، يازمن الكلمة الكذب الكلمة الخوف الحانة الشاحبة العين ، الأقصى في القدس يحترق ، أحبك يامصر) وللكاتب تجربة وكانت هي البداية في إيجاد هوية للمسرح التجريبي العربي ويعد الكاتب السيد حافظ الرائد الأول دون منازع للمسرح التجريبي وبشهادة الأستاذ الكبير فاروق حسني

فقدم السيد حافظ مشروعاً للمسرح التجريبي ضم أكثر من (٤٢ عمل مسرحي تجريبي) ولا زال العطاء والإبداع الصامت للكاتب الكبير السيد حافظ رائد المسرح العالمي والعربي والمصري وفي هذه الصفحات والإشراقات النقدية ستتحرر الكلمات والنصوص والأقلام الحرة الصادقة الواعية والمتواعدة والمتعاقدة مع التطور والإبداع الحقيقي والجمال الذوقي إلى أبي الفنون المسرح وإلى المؤلف الحي وأعماله المسرحية الناطقة بكل لغات العالم الوجدانية مرتكزةً على البساطة والشاعرية مستخدمة الألحان والأغاني والموسيقى لخلق المتعة البصرية والسمعية التي يكتشف من خلالها المشاهدين الصغار مواهبهم الخفية ....هنا أطرح السؤال الآتي لعلكم تجدوا الجواب بين السطور التالية من خلال الإستعراض

لما نبه ونبئ وكشف وبصر ووضح وأعطى وأكد وتفحص وتوقف وأشار له الباحثين والنقاد والأساتذة الأكاديميين ..فاللغة في النص المسرحي سواء كانت لغة عامية أو اللغة الفصحى هل يغير من معنى النص المسرحي ؟ هنا يوضح لنا الدكتور مصطفى رمضاني كيف أستخدم الكاتب السيد حافظ النص المسرحي باللغة الفصحى واللهجة العامية حيث يقول :

وإذا كانت العامية أقرب إلى الوجدان الشعبي، وأقدر على التعبير عن الحالات والمواقف الساخرة بشكل عام، فإن الفصحى لا تقل أهمية عنها حين يقضي السياق لذلك. وربما كانت مسرحية "حكاية الفلاح عبد المطيع" نموذجاً جيداً للكوميديا السوداء. وهي مسرحية كتبت بلغة فصحى، وحوارات شديدة الدلالة والتعبيرية. ولعل نهايتها المعبرة تختزل هذا البعد الغروتيسكي الذي يجمع في لقطة واحدة، قمة المأساة وأوج السخرية. وهي لقطة تعكس مشهداً عبثياً بكل تأكيد، لأنه مشهد يتأسس على المفارقة وغياب المنطق والانسجام.

وهو يذكرنا ببيت المتنبي المشهور:

بذا قضت الأيام ما بين أهلها مصائب قوم عند قوم فوائد(١)

الضوء في منتصف المسرح.. عبد المطيع أمام كرسي العرش عارياً، والوزير والمستشارين.

السلطان : (يضحك) لقد أعجبتني قصتك، عندما سمعت بها قررت يعيينك يا عبد المطيع قاضي القضاة. يصفق رجال الحاشية.

السؤال هو : هل لنا الفصل بين الصورة واللغة ؟ هل لنا أغفال العلاقة بين الصورة واللغة في الشكل المسرحي ؟ وما هو التأثير على المتلقي (المشاهد) ؟؟؟

لقد ضعف الإهتمام بعملية التفكير من جراء أغفال اللغة والإعتماد على الصورة (السينوغرافية) في المسرح وعلى الرغم من تفاوت موقف ورؤى النقاد والباحثين ومخرجي المسرح في هذه الإشكالية فإنهم درسوا النصوص من منظور اللغة أولاً والفكرة ثانياً أما البحث عن الإبداع فقد أستمال إلى بحث شخصي منطفئ بكاتب أو بأخر نتيجة ضعف النصوص المسرحية المكتوبة الآن ..أما الدكتور عبد الكريم برشيد يتناول دور المخرج هنا في (مسرحية سندريلا) إذ يشير لدور المخرج في دراسته حول النهايات وما الذي سيختاره المخرج لنهاية المسرحية .. ولعل أول

(١) شرح ديوان المتنبي : وضعه عبد الرحمن البرقوقي – دار الكتاب العربي – بيروت – ١٩٨٦ – ج ١ – ص ٣٩٩.

شروط الإخراج هو أن يمتد حبل الحوار بين المخرج والنص . وهو حوار يقوم على التقابل والتضاد ، وتفاعل السلب والإيجاب . وبهذا يقرأ المخرج النص ويكتبه. يقرأ رموزاً على الورق ، ثم يكتبه على الفضاء ، أو داخله ، يكتبه بالممثل والحركة ، والألوان ، والضوء ، واللباس ، والشكل ، والحجم ، والكتلة . ولقد نجح المخرج منصور المنصور فى أن يُمثل النص تمثيلاً سليماً . وذلك لأنه أعطانا وحدة " كتابية " يذوب فيها المؤلف والمخرج معاً ولا نعود نبصر أمامنا إلا المسرحية .

لقد عمد الإخراج إلى أن يصنع واقعاً جديداً . فيه شئ من الحلم ، وشئ من الواقع وبذلك فقد وظف كل الأدوات الفنية . وذلك من أجل أن يجسد هذا العالم الطفولى الشفاف . ويبقى أن نسجل أن المشاهد الواقعية كانت أقل نجاحاً من المشاهد الفنتازية فما السبب فى ذلك؟ هل يرجع ذلك إلى طبيعة الطفل ؟ أم إلى طبيعة الكتابتين النصِّية والإخراجية..... وينتهي الدكتور عبد الكريم برشيد في دراسته إلى نهاية مهمة مفادها أن العمل راقي ورائع لأنه عمل جماعي مبني على الحب والتعاون وإظهار وترسيخ الشذرات الأخلاقية عند الأطفال المتفرجين وغرس روح المحبة والأخوة والصدق والمساعدة والإحسان ورد الجميل إذ يفصح الدكتور عبد الكريم برشيد أن المسرحية

هذه إذن . هى مسرحية " سندريلا " مجهود جاد وطيب . يعكس إهتمام الإنسان العربى فى الكويت بأجياله القادمة .

ويبقى أن الذين ساهموا فى إنجاز هذا العمل الفني ، من قريب أو بعيد ، أكثر من أن تستوعبهم هذه الدراسة. إن المسرح عمل جماعى، جوانبه الخفية أكبر من جوانبه الظاهرة والعاملون فى الظل. لا يقلون خطورة عن العاملين فى الضوء، فتحية لكل التقنيين المسرحيين الذين يشتغلون فى صمت ......

..أما مخرجي مسرح الصورة فقد خرجوا عن المستويات الرأسية والأفقية للنص المسرحي من حيث إلغاء اللغة والتركيز على محاولة تقنية الفكر المسرحي متجاهلين أو متعالين على النص المكتوب وتهميش دور المؤلف المسرحي مما أدى الى ظهور مدرسة جديدة هي مدرسة (موت المؤلف) فهذا الجنوح والمباغتة والمراوغة مجتمعة معاً أدت إلى جنوح المخرجين إلى طرح مسائل وأفكار أقرب إلى ميدان الميديا والتقنية العلمية الحديثة كإستخدام لغة الصورة والضوء أيضاً بمثابة (لغة) لعرض أشكال تقترب من المعنى من خلال الوحدة والتنوع والتوازن

والتأكيد والإيقاع وإضافة الأجهزة الإلكترونية في تطوير الإضاءة فكانت مهمتها الخديعة في المطابقة بين الحدث والتحولات لأن الإضاءة تضمن التأثير على العرض المسرحي فهي من العناصر الأساسية التي ترتبط بالبصر وهناك عناصر أخرى مترابطة مثل (الخط الخارجي ، السطح ، الكتلة ، بالإضافة إلى الضوء والظل والتظليل واللون ففي كل عمل مسرحي لابد من هذه العناصر التي تتفق مع الأفكار أي إتفاق الصورة والتفكير أي العقل والبصر بمساعدة الضوء والتصميم فهنا تظهر حالة الإيهام والتأويل فلابد من التوضيح للمشاهد المتلقي لذلك لايمكن الإستغناء من اللغة والصورة والإضاءة معاً مع الأفكار إذاً المؤلف لن يموت أبداً والنص المسرحي حي مع التطوير والتغير متزامن مع التطور العلمي والإلكتروني قد يكون إختصار الزمن والإستغناء عن المكان أحياناً ...فيسعى المؤلف لصياغة تلائم الزمان والمكان لكن دون تغيير الفكرة فيلجأ إلى الرمزية أو العبارات الكثيفة المؤثرة وممثل واحد أو المذياع وقد يستخدم التلفاز أو التسجيل هنا أختصر الزمن ووفر المكان .... فأصبحت قواعد المسرح تتنحى إلى اللاقاعدة وهذا مابدء به كاتبنا (السيد حافظ) مما دعا المختصين يضعون النصوص المسرحية تحت مجاهر الباحثين والنقاد ليستبصروا ويتفكروا ويستخلصوا نتائج بحوثهم ورؤاهم النقدية ويخطوا بأقلامهم النقية ما توصلوا له من نتائج في هذه الدراسات المدونة بهذا الكتاب (السيد حافظ في عيون نقاد المغرب).....

(١)..ص ١٦ .جماليات فنون المسرح _ م أ.د. أبو الحسن سلام

يوضح الدكتور مصطفى رمضاني في دراسته أن كاتبنا المبدع السيد حافظ من تولد ١٩٤٨ م وقد عاصر وتعايش مع الصراع والنكسات والنكبات مما أضفى على نصوصه صفة التمرد ضد العدو والاحتلال والاستعمار فظلت أعماله تتصف تارة بالتمرد وتارة أخرى بالمشاكسة الثائرة ليسود العدل وتتحقق الحرية والديمقراطية ففي مسرحية (ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري) ويواصل الدكتور مصطفى رمضاني أن تعامل الكاتب السيد حافظ مع التراث الإسلامي والحكايات الشعبية والكاتب طالما دافع عن الإنسان والقيم الإنسانية فكانت نصوصه المسرحية موازية من حيث الإبداع والجمال وتكثيف الفكرة والموضوع وتوظيفه مع الإبداع النقدي فالتمرد لايعني الإلغاء للتراث بل مرابط له ..

(إن معنى التمرد في مسرح السيد حافظ لا يعني إلغاء التراث وما يرتبط به من قضايا فكرية وفنية وغيرها، ولكنه يعني وضع كل شيء موضع الدراسة والنقد.

لهذا نجده يستلهم عناصر التراث ويوظف أحداثه وشخصياته توظيفاً معاصراً، ويساهم بذلك في بناء صرح الحداثة المسرحية.
ولعل مسرحيته "ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري"[١] من أجود أعماله التي تعامل فيها مع التراث الإسلامي تعاملاً نقدياً، ذلك بأنه إستلهم إحدى الشخصيات الإسلامية التي كانت لها مواقف متقدمة فيما يخص قضايا اقتصادية واجتماعية وإنسانية. فأبو ذر الغفاري يتحول في هذا العمل إلى مناضل ثوري يناضل ضد السلطة التي صادرت حرية التعبير وأقرت القمع والإرهاب محل الديموقراطية، وتتجاوز ثوريته حدود المكان والزمان لتصبح قضيته قضية الإنسان المضطهد...
وحتى يعري السيد حافظ الواقع الطبقي في مدينة "فردوس الشورى"، يلجأ إلى كشف عورات السلطة المتعفنة. فالسلطة تحارب بكل الوسائل لإيهام الناس بالعدل والتقى، معتمدة في ذلك على أتباع يروجون الزيف ويبثون الرعب والشك بينهم لتغطية عورات المجتمع، وهي أسلحة تعتمد على ثنائية الوجه والقناع. فالوجه واجهة تخص بها السلطة أقرباءها ومن والاها. أما القناع فهو الواجهة التي تواجه بها عامة الناس. وهي واجهة تأخذ أصباغاً حربائية متعددة. غير أن هناك وجهاً ثالثاً يربط بين الوجه الأول والقناع، ويتمثل في الفكر الشقي[٢] الذي يقف حائرا بين السلطة والشعب، ويرمز له المؤلف في المسرحية بأصحاب اللحى البيضاء. فهم يعرفون أن السلطان أبا المجون غير عادل، كما يعرفون أن أبا ذر ينادي بالعدل والحق، ولكنهم يقفون رغم ذلك عاجزين عن المواجهة والفعل..) .
أستعرض الدكتور مصطفى رمضاني كيف أستطاع الكاتب السيد حافظ أن يعري الواقع الطبقي وكيف كشف عورات السلطة التي حاربت بكل الوسائل المتاحة لديها لبث الرعب والخوف موهمة الشعب بالحرية فيقول :
(وضح السيد حافظ الواقع الطبقي في مدينة "فردوس الشورى"، يلجأ إلى كشف عورات السلطة المتعفنة. فالسلطة تحارب بكل الوسائل لإيهام الناس بالعدل والتقى، معتمدة في ذلك على أتباع يروجون الزيف ويبثون الرعب والشك بينهم لتغطية عورات المجتمع، وهي أسلحة تعتمد على ثنائية الوجه والقناع. فالوجه واجهة تخص بها لتعري السلطة أقرباءها ومن والاها. أما القناع فهو الواجهة

(١) شارك في تأليفها معه محمد يوسف ـ مطابع صوت الخليج، الكويت، ١٩٨١.
(٢) انظر المسرحية، ص: ٥٧- ٥٨- ٥٩، وقد سمينا هذا الفكر الشقي لضياعه وحيرته بين السلطة والشعب بالرغم من معرفته بالحقيقة.

التي تواجه بها عامة الناس. وهي واجهة تأخذ أصباغاً حربائية متعددة. غير أن هناك وجها ثالثاً يربط بين الوجه الأول والقناع، ويتمثل في الفكر الشقي[1] الذي يقف حائراً بين السلطة والشعب، ويرمز له المؤلف في المسرحية بأصحاب اللحى البيضاء. فهم يعرفون أن السلطان أبا المجون غير عادل، كما يعرفون أن أبا ذر ينادي بالعدل والحق، ولكنهم يقفون رغم ذلك عاجزين عن المواجهة والفعل...)...
الدكتور مصطفى رمضاني ينبئ الأجيال وبالأخص المثقفين منهم أن كاتبنا له باع في المسرح التجريبي ففي مسرحية (كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى) يعري كاتبنا الواقع المهان بعد نكبة حزيران فيقول الدكتور مصطفى رمضاني واصفاً الكاتب أنه مبدع عربي قومي ووطني ...

(يعد المبدع المسرحي العربي من أكثر المسرحيين العرب حضوراً في المشهد المسرحي ذي الطبيعة التجريبية. فحين نستقرىء الريبرتوار المسرحي العربي أفقياً، يسترعي إنتباهنا تواً تربع هذا المبدع على عرش التجريب، سواء على مستوى الكم أم على مستوى الكيف. فقد أبدع ما يقارب المائة عمل مسرحي وقصصي وروائي إستحضر فيها كلها مختلف الأساليب الفنية والإتجاهات الدرامية الحديثة والمعاصرة. ولكنها جميعا تظل وفية لمبدأ التجريب، منذ أن كتب مسرحية الصدامية " كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى" سنة ١٩٧١، بعد أن أحترق بمرارة هزيمة حزيران، شأنه في ذلك شأن كبار المثقفين العرب الذين أعتبروا كتاباتهم السابقة مسؤولة بشكل أو بآخر عن فعل التمهيد لتلك الهزيمة، نظراً إلى أنها لم تكن تحمل فعل التنبؤ كما يقتضي ذلك الإبداع الحق: الإبداع الذي يستشرف المستقبل ويعري الواقع ولا يهادن) ثم أنتقل الدكتور واصفاً كاتبنا المبدع بأنه صاحب النصوص المغايرة للنصوص المتواجدة الرخوة من حيث اللغة والتركيب والأفكار والنوعية والوعي الثقافي للكاتب فأنطلق الكاتب السيد حافظ إلى الحداثة وراهن على المشاهد المتلقي ونجح وكسب الرهان ففي مسرحية (علمونا أن نموت وأن نحيا) ومسرحية (الطبول الخرساء في الأودية الزرقاء) ففي هذه النصوص المسرحية وجدنا أن الأمر هو البناء وليس الهدم لو أمعنا
النظر للنصوص بنظرة خاطفة إلى مسرحيات السيد حافظ، تؤكد هذا البعد الحداثي الذي يجعل من التجريب وسيلة للبناء، سواء تعلق الأمر بما يعالجه من قضايا

---

(١) انظر المسرحية، ص: ٥٧- ٥٨- ٥٩، وقد سمينا هذا الفكر الشقي لضياعه وحيرته بين السلطة والشعب بالرغم من معرفته بالحقيقة.

وإشكاليات، أم بكيفية معالجتها، ووسائل إجرأتها وتفعليها جمالياً أو تقنياً فوق الركح. وهي كلها مسرحيات تتسم بطابعها الإستفزازي الذي يخلخل السائد ويثير فضول المتلقي : متخصصاً كان أم مهتماً عادياً. ويلاحظ أن هذا المبدع قد راهن على ذلك الطابع الاستفزازي منذ كتاباته الأولى، وكأنه يعلن بذلك عن ميلاد تجربة مغايرة أفرزتها مرحلة ما بعد النكسات والهزائم العربية سياسيا وعسكرياً.

وبذلك جاءت محملة بشحنة من الغضب والإستفزاز، بدءً بعناوينها المثيرة، مروراً بالقضايا والإشكاليات التي تعالجها، وصولاً إلى كيفية الإشتغال عليها، والصيغ التي تتمثل رؤية الكاتب تجاه قضايا تمتد بين ما هو اجتماعي أو سياسي، إلى ما هو وجودي وأنطولوجي أحياناً. ومن تلك العناوين المثيرة : "كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى"، و"الطبول الخرساء في الأودية الزرقاء"، و"هم كما هم ولكن ليس هم الزعاليك"، و"حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث"... وظل مُصراً على هذا الطابع الإستفزازي حتى في مسرحياته الأخيرة، كما هو الحال مع عناوين مثل "قراقوش والأراجوز والحرفوش"، و"الغجرية والسنكوح"، و"حرب الملوخية"، و"خطفوني ولاد الإيه" إلخ. ...

فمن هنا كان لا بد من كتابة مغايرة: كتابة مستفزة وغير مهادنة، سواء في نوعية الوعي الذي ينطلق من رؤية حداثية إلى الواقع العربي المهزوز، أم في تكنيك الكتابة وأسلوب التواصل مع المتلقي. بمعنى أن الوضع كان يقتضي البحث عن شعرية مغايرة تراهن على التجريب في إتجاه حداثة حقيقية.

ولسنا بحاجة إلى التذكير بأن التجريب في المسرح العربي آنئذ كان موصولاً بإشكالية التأسيس، إذا ما أخذنا بعين الإعتبار تأخر المسرح العربي في ممارسة المسرح بالمعنى المتعارف عليه عالمياً أولاً، وإذا ما أقررنا أن التجريب بوصفه إجراءً بسيطاً بأن المبدع المسرحي العربي حين يجرب الأشكال الدرامية من منطلق الحداثة، إنما يكون بصدد القيام بفعل التأسيس، نظراً لغياب القاعدة الجمالية الأصل التي يمكن أن تكون منطلقاً أو قاعدة لفعل التجاوز الذي هو سمة أي تجريب.

والسيد حافظ يعي جيداً بأن هذا لم يبدأ في الساحة العربية إلا بعد إطلاع العرب على التجارب المسرحية الغربية بعد أواسط الخمسينات.

وهنا توقف الدكتور مصطفى رمضاني ليؤكد للدارسين والنقاد والمهتمين في دراسة النصوص المسرحية للكاتب السيد حافظ أنها مغايرة غزيرة متنوعة وأنه لايستقر على نوع ونمط واحد بل متغير متجدد لا يؤمن إلا بالأصالة وما ينبع من

ضميره وروحه الوطنية فقال: أن السيد حافظ من هذه الطينة. فهو كاتب مسرحي تتجمع بداخله ذوات أخرى تجعل منه شاعراً وقصاصاً وباحثاً وكاتب سيناريوهات... أي أن هذا التعدد داخل الفرد. ومن المؤكد أن هذه الخصلة هي التي أهلته ليكون غزير الإنتاج، متنوع التجارب، لا يستقر على نمط واحد في الكتابة، سواء على مستوى التجنيس الأدبي أو الفني، أم على مستوى آليات الكتابة والإبداع. وهذا ما يجعل كتاباته دائمة التجدد، ولا تستقر على شكل أو إتجاه أو مدرسة أو تيار قار. فهي كتابات غير نمطية، تكفر بالثابت والجاهز والمتداول، ولا تؤمن إلا بما تمليه أصالة الموهبة، وصدق التجربة، والوعي الجمالي المسبق بخصوصية الأدوات الإجرائية التي هي نتاج ثقافة الكاتب وتكوينه ومهاراته الفنية أو التقنية. وبعد أن حلق بنا الدكتور مصطفى رمضاني في سماء الإبداع في نصوص الكاتب السيد حافظ هبط مودعاً عالم الإبداع الصامت لكنه يعلن ويبصرنا أن الكاتب السيد حافظ مابين التجريب والواقعية والمسرح الطليعي والسياسي تنوعت نصوصه المسرحية فلم ينس الضحك والمتعة للمشاهد المتلقي ليرفه عنه فالكاتب عالج المأساة والحزن والنكبة بالكوميديا كما في (قراقوش والأراجوز) و(الغجرية والسنكوح) و(عريس الغفلة) ولكن ما قام به السيد حافظ في نصه المسرحي "خطفوني ولاد الإيه"، يعتبر تناصاً ذاتياً، لأن المؤلف لم يستلهم نصاً خارجياً لكتاب آخر، وإنما بنى نصاً جديداً إنطلاقاً من النص نفسه عن طريق التحوير، مراعاة لظروف الجديدة التي إقتضت تصوراً مغايراً، ولغة مغايرة، وتركيباً مغايراً طبعاً.

فالتناص الذاتي أو التناص الخاص، هو عملية إنبناء النص الجديد من داخل النص الأصلي، يقوم بها المؤلف نفسه؛ هذا خلافاً للتناص العام الذي تتم فيه عملية التعالق إنطلاقاً من نصين مختلفين، لمؤلفين مختلفين في أغلب الأحيان.

وعموماً فما قام به السيد حافظ يستدعي وقفة نقدية خاصة في مجال الأدب المقارن. كما أن مواطن الكوميديا السوداء والغروتيسك متعددة في أعماله المسرحية. وهي كلها تقتضي أكثر من وقفة لإستيفاء هذه الظاهرة حقها من الدراسة والنقد، سواء ضمن الريبرتوار المسرحي الخاص للمؤلف، أم ضمن الريبرتوار المسرحي العربي التجريبي الذي ما تزال إشكاليته الغروتيسك فيه لم تحظ بالعناية النقدية الكافية.

لقد أطلعتم على مادونه الدكتور مصطفى رمضاني علماً أنه يعلن أنه لم يف النصوص حقها لأن الكاتب ونصوصه الغزيرة بالأفكار والإبداع والتنوير تجعل الدارس والناقد والباحث عاجزاً أم اللغة والجمال والأفكار والتنوع الغير تقليدي ويختم بحثه بالنص المسرحي....وأخيراً النكتة والفكاهه في نصوص الكاتب السيد حافظ ورؤية الدكتور مصطفى رمضاني ..

روح النكتة والمرح والسخرية. ومن المعروف أن النكتة تؤدي وظيفتها النقدية الساخرة حين تؤدي في سياقها المعجمي والتركيبي واللساني. فإذا ما ترجمت أو قدمت خارج ذلك السياق، فغالباً ما تفقد كثيراً من تأثيرها وفعاليتها في الإبداع والإمتاع معاً. لهذا فضل الإحتفاظ بشعبية المعجم المسرحي حتى يبرز البعد الغروتيسكي للشخصيات والأحداث والمواقف :

شهاب : يا بني تعالى أدبحك وما توجعش قلبي.. فين أيام الفراخ لما الواحد يجري وراها ويمسكها... أنت ح تعمل زي الفراخ.

الراجل الميت : حرام عليكم أنا عندي عيال.

شهاب : يا بني أنت كنت ح تموت وبعدين تتحاسب.. دلوقت حندبحك وتدخل الجنة.

أبوزيد : كيف تقول هذا الكلام يا راجل .. حرام عليك.

شهاب : ما هو لما يندبح.. كل واحد ياخد طبق ملوخية باللحمة يقول الله.. الله يرحمه.. كان طعمه لذيد.

الراجل الميت : لا .. أنا عايز أعيش.. مش أخدت ثمن المدفن من عيالي حلال عليك.

شهاب : يا بني أنت رزق بعته ربنا(١)

وإذا كانت العامية أقرب إلى الوجدان الشعبي، وأقدر على التعبير عن الحالات والمواقف الساخرة بشكل عام، فإن الفصحى لا تقل أهمية عنها حين يقتضي السياق ذلك...

يرسم الدكتور عبد الكريم برشيد بريشته الإبداعية الجادة المرتبطة بوشائج قوية بالمعطيات التي حللها الدكتور عبد الكريم برشيد في بحثه ودراسته المقدمة والمدونة في هذا الكتاب حول شخصية الكاتب السيد حافظ حين تناول النص

(١) السيد حافظ : حرب الملوخية – دار العربي للنشر والتوزيع – القاهرة – ط ١ – ١٩٩٨ – ص ٨٦-٨٧.

المسرحي امرأتان فلابد من ذكر ماقاله في السيد حافظ : قبل أن يكون مبدعاً مسرحياً فهو قبل كل شئ مبدع في حياته ولعل أكبر وأخطر كل إبداعاته على الإطلاق في حياته أو في مسيرته العمرية الحافلة بالصدق والحركية والحيوية وبالطاقة الإبداعية المتجددة والتعاون والتخلي وخلع الأنانية وتعبر هذه الحياة عن نفسها من خلال إهداءاته التي تتصدر أعماله المسرحية وهي تكشف عن طبيعة الوفاء فيه ويكشف عن الإعتراف بالفضل لأهل الفضل ويواصل الدكتور الكلام عن إلتزام الكاتب وأعماله الإبداعية في مسرحية امرأتان فيقول :

(عندما عرضت مسرحية امرأتان على مسرح قاعة المسرح القومي لم أتوقع لها هذا النجاح).. وهو يهدي هذا النجاح المستحق إلى (الدكتورة هدى وصفي التي وقفت مع هذه المسرحية. وإلى روح الكاتب أمير سلامة الذي ساهم في إنتاجها وكان مشرفاً على الفرقة المركزية بالثقافة الجماهيرية)[١].

ولا أظن أن أحداً من الكتاب المسرحيين العرب، قد كتب بنفس القوة التي كتب بها السيد حافظ، ولا بنفس العنف، ولا بنفس الشجاعة والجرأة، ولا بنفس الغزارة والتنوع، فهو يفيض كلاماً، ويفيض كتابة، ويفيض مسرحاً، ويفيض مواقف، ويفيض إحساساً، ويفيض تصورات غريبة وعجيبة ومدهشة، ويفيض صدقاً وشفافية، ويفيض حرية وحيوية، ويفيض عشقاً للجمال، سواء في بعده المطلق أو في أبعاده النسبية، وسواء أيضاً في روحه المؤسسة، أو في تجلياته، أوفي مظاهره المتعددة والمتنوعة؛ فهو كاتب ملتزم، ولكن في غير تحجر ولا تقوقع، وفي غير إنحياز إلى اللغة الخشبية، وإلى المواقف التهويلية والعدمية، وهو واقعي، من غير أن يكون منفصلاً عن ذاكرته الجماعية، ومن غير أن يكون منفصلاً عن الوجدان الشعبي العام، ومن غير أن يكون منفصلاً عن التاريخ الإنساني الشامل والكلي، ومن غير أن يكون منفصلاً عن الأجواء الحلمية والكابوسية والأسطورية.

يسجل له النقد المسرحي العربي ريادته في مجال التجريب، ذلك أنه كان مارس فعل التجريب، كتابةً وإخراجاً (حتى قبل أن يطرح المصطلح للتداول، وحتى قبل أن يتفلسف المنظرون حول إشكالية المصطلح في أواخر الثمانينات)[٢]

---

(١) السيد حافظ ـ امرأتان ـ العربي للنشر والتوزيع ورؤيا ـ القاهرة ٢٠٠٣ ـ ص٥

(٢) د. أحمد العشري – بين التجريب والإلتزام وهموم الإنسان – من كتاب (إمرأتان) م س ـ ص ١٢٥.

ممكن أن أوجز شخصية الكاتب المستفز الزاخر رغم الإبداع والتجديد الذي يتمتع به لكنه يحتفظ بداخله بروح طفل مشاكس متمرد يحب الحياة والوجود كيف لا وروح الطفل هي أساس الكون ... كيف لا وروح الطفل هي الوجود .. كيف لا وروح الطفل هي البراءه.. كيف لا وروح الطفل هي النمو والنبل والمعنى للحياة .... وفي هذا الإتجاه يبين لنا الدكتور عبد الكريم برشيد رؤيته النقديه الخاصة بالكاتب السيد حافظ ......

ولعل أهم ما يميز تجربته، سواء في حياته اليومية، أو في إبداعه الأدبي والفني، الخاصيات الأساسية والحيوية التالية: الصدق، والحرارة، والمعرفة، والحس الجمالي المرهف، والتنوع، والتعدد، والتجريب، والتجديد، والعنف الحيوي، والشفافية، والحرية، والسؤال، والبحث عن المعنى، والإحساس بالغربة وبالقهر، والشاعرية، والشمولية التي تتمثل في وحدة الفنون في تجربته الإبداعية، فهو شاعر وناثر، وهو رسام وسينمائي، وهو ساحر وعراف، وهو صحفي ومؤرخ، وهو عالم وبهلواني، كما تتميز هذه التجربة بكل سمات الطفولة وملامحها، وبكل شغبها وعنفها البريء والنبيل، وقد ناضل دائماً، من أجل أن يحتفظ داخله بروح الطفولة، وأن يظل هذا العالم محافظاً على هذه الروح، والتي هي بالأساس روح الكون وروح الوجود، وأن يكون لذلك إنعكاس في مسرحه وفي مواقفه وفي حياته اليومية، وهو يؤكد على أن الأصل هو الجمال، وأن هذا القبح الذي نراه، سواء في الناس أو في الأشياء، هو شيء عارض وطارئ، وأنه مرض مثل كل الأمراض، وأنه قابل للشفاء، وهذا ما يجعل مسرحه رحلة ملحمية بإتجاه المدينة الفاضلة، وبإتجاه الإنسان الكامل، وبإتجاه اللحظة العيدية الحقيقية، ولقد إشتغل بالمسرح ـ وفي المسرح ـ وكان ذلك (بحثاً عن كلمة ومعنى وشكل غير تقليدي)[١]

أكثر التجريبيين اليوم، لا يهتمون إلا بالشكل وحده، الشيء الذي يجعل هذا الشكل فارغاً من أي مضمون ومن أي معنى، ومن أية رسالة، وبهذا يكون الشكل مجرد زخرفة، ويكون مطلوباً لذاته، وتكون كل مفرداته أو جلها مجرد محسنات شكلية ولونية وضوئية خارجية، ومجرد شرود ذهني ونفسي.....

إذا ماتركنا اللغة والصورة والإضاءة فماذا يبحث المؤلفون وكتاب المسرح في إبداع النص المسرحي وما الذي يبحث عنه الباحثين والدارسين في الإبداع الأدبي والنقدي ؟؟

---

(١) نفس المرجع..

الكاتب السيد حافظ يبحث عن كلمة ومعنى وشكل غير تقليدي بينما الغالبية من الكتاب ومؤلفي المسرح يبحثون عن الشكل بحيث يكون مجرد نص مسرحي مزخرف خالي من الجمال والإبداع والمعنى والمفهوم وهذا ما إستنبطه الدكتور عبد الكريم برشيد في بحثه النقدي.

والإضطهاد والقهر النفسى والجسدي والغربة والمنفى والتمرد للبحث عن معنى الوجود.

عبثية السيد حافظ يمكن ردها إلى أصولها الحقيقية لأنها مرتبطة بالوضع الاجتماعى المحدد، مكانياً وزمانياً وليس مطلقة، إنها الكشف عن اللامنطق واللامعقول فى المجتمع، أي فى العلاقات والمؤسسات وبهذا كان تمرده ثورياً ، لأنه كفعل ـ يمكن أن يثمر التغيير يغير الإنسان / المدينة / الدولة / الأمة..

عن البطل المسرحى والأقنعة :

عندما نسأل، عن أي شئ يبحث أبطال السيد حافظ فإن الجواب يأتينا كالتالي، إنهم يبحثون عن الممكن وليس عن المحال ، يبحثون عن مدينة التي يغيب فيها (ممارسة القهر على المواطن. وطمس كيانه ومسخه بتمريره على أجهزة القهر والعجز والتخلف).

وإذ كان هؤلاء الأبطال يقفون بين حدي الإيجاب والسلب فإننا نجد على رأسهم شخصية أبي ذر الغفارى، ذلك (الصحابي الجليل الممسك بسيف الحق القابض على الجمر) إنه رمز التمرد عنده، وهو تمرد اجتماعي سياسي يقرن الفعل النظري بالفعل العملي ويزاوج بين كلمة الحق والسيف الذى يحمي الحق وينصره، هذا البطل الملتحم بالناس وبقضاياهم اليومية يعيش النفي والغربة، وذلك شئ طبيعى ما دام لحمه يحمل فكراً مغايراً وأخلاقاً مغايرة وتصورات حقيقية للعلاقة بين المواطن والمواطن، وبين الرعية والراعى. ولأنه يرفض الواقع المزيف فقد كُتب عليه أن يعيش غربته النفسية والاجتماعية والفكرية.

ـ (وتموت غريباً فى أرض الله الواسعة
وتموت غريباً بين خلق الله الجائعة)

إذاً لابد لنا هنا أن نؤكد على اللغة والوعي للكاتب والمؤلف والمتفرج والناقد والأهم هو وعي الكاتب.. وعي الإبداع المسرحي ولغته الشعرية التي يحكي ويصوغ ويشكل ويعبر ليجسد الفكرة والموضوع بحيث تتناسب وتتناغم وتنسجم مع الشخصية ووعيها لأن وعي المؤلف المسرحي وعي فكري على كافة

المستويات (السياسية ، الاقتصادية ، الطبقية ، والاجتماعية ..) كما مر سالفاً بالسطور السابقة حول مسرحية سندريلا والتمايز الطبقي الذي قدمه الكاتب السيد حافظ ورصده كل من الدكتور مصطفى رمضاني والدكتور عبد الكريم برشيد العلاقة وكيف ستكون النهاية بين الأمير وسندريلا والإحتمالات الثلاث أو قد يتركها المخرج للجمهور المتفرج ويوهمهم أنها تحلم ...فالحلم مباح في الحقيقة وفي التمثيل والحكايات ، من منا لم يحلم ؟؟ومن خلال النصوص المسرحية والدراسات والبحوث التي تفضل بها الأساتذة العظام (الدكتور مصطفى رمضاني ، والدكتور عبد الكريم برشيد ، والدكتور عبد الكريم بن زيدان والهواري ونخبة من عباقرة أساتذة الأدب والنقد الأدبي في المغرب خاصةً والوطن العربي عامةً من الخليج إلى المحيط) حول إبداع صامت وتقنية مستفزة ..السيد حافظ في عيون نقاد المغرب .

ماذا يريد السيد حافظ ؟ الكاتب المبدع صاحب الإبداع الصامت المتجاهل عمداً من قبل شرذمة من المتثاقفين والمتمسرحين ؟ المؤلف والكاتب الروائي المسرحي لمن يكتب إذاً ؟ هل له أن يجيب بصراحة ..؟ ياترى هل سيقتنع القارئ والمطلع والباحث والدارس على ما تكلم به الكاتب عند اللقاء معه . فالبحث عن الجديد كان هو السعي الذي طمح إليه السيد حافظ. ومهما تعددت الآراء وأختلفت ، فإنه يكفيه فخراً هذه الشهادة التي أدلى بها الإسباني "جوزيه صوبر" في حقه" إن الرؤية الإبداعية الخلاقة التي أشاهدها اليوم، إنما تعبر عن الكاتب (السيد حافظ) مقتدر موهوب وأنه لو ترجمت أعمال هذا الكاتب الطليعي إلى اللغتيين الفرنسية والإنجليزية، فسوف تهتزله أوروبا وأمريكا وسوف يكسب المسرح العالمي كاتباً عربياً عالمياً ... وسوف لا تقل أهمية وجوده في المسرح العالمي عن (صمويل بيكت ويونسكو).

إذا كان هذا أول عمل يقدمه السيد حافظ بالقدر الكبير من النجاح ، فماذا عسانا أن نقول عن بقية أعماله اللاحقة؟ فكانت الجرأة والطموح هي التي بددت كل المتاعب سعياً إلى تلك النزعة الإنسانية والكلمة الهادفة التي طبعت أعماله. إذ يقول محمد جبريل موجهاً الأسئلة إلى السيد حافظ: "فلمن تكتب؟ للإنسان - الكلمات التي تريد توصيلها ؟ الضبط هي أعمالي .. الكلمة الرفيق - الكلمة التطهر - الكلمة الشمول.

وبذلك أعلن ومن خلال هذه التجربة ، رفضه للجاهز في سبيل البحث عن الجديد ليسير في خطى ثابتة من أجل تطلعات جديدة لتجعله متميزاً عن باقي المسرحيين الغربيين "مثل تشيكوف ، مثل يونسكو، لكني إنسان مرسوم في معبد آمون

محفور على جبهة التاريخ أسطوري الملامح باهت التقدير. أرفض لوني وصورتي على الحائط أتمرد بخلق ، وكل رحلة أتجاوز: فعشيقتي إيزيس تهبني في كل رحلة سراً من أسرار الحقيقة تهبني رفضاً منقوعاً في شريان الوعي". فقد كان المسرح بالنسبة له: "الهوية ، الجيتار القصيدة الباخرة كان المسرح هو الأجراس التي أدق بها أذن البلاد الغارقة في الغيبوبة".

بالرغم مما كتب وقيل ونحن في مجتمع لايخلو من المبالغة والتملق والمباغتة والدهس على المبدعين ودفنهم وهم أحياء ففي الوقت نفسه يبعث الله ملائكة الرحمن من بني الإنسان يتجاوزن كل الحدود والأسلاك الملغمة ويبحثون وينقبون ويدرسون ويتفحصون ليميزوا المبدع من اللامبدع مع علمنا أن كل شئ وارد قابل للتغير والتبديل لكن أيضاً هناك الثبوت وقول الحق بكل صوره ومعانيه طالما كانا الخير والشر متشابكان لابد للخير أن ينتصر والتجربة خير برهان هذه الدراسات والحوارات من كبار النقاد للأدب والنقد العربي في المغرب العربي معلنين ثورة الإبداع الصامت متصارعون مع الزمان والمكان والفعل والقول سواء كانوا معارضين أم متفقين فالكل يعلم حقيقة الأشياء البياض والسواد هل تغشى الأبصار ؟ ويتغير الأبيض أسود والأسود أبيض ...أمامنا مجموعة من الأحداث على ساحة الوطن العربي كل فرد يكتب برؤية معينة ولن يتفقوا أبداً لكن يبقى الصدق والحق ومواقف الفاعلين والمتفاعلين والمتلقين وسيطرة النص المبدع للكاتب المبدع مع ظهور التقدم والتطور التيكنولوجي أي دخول الأجهزة الإلكترونية في الكتابة فلاشئ يرسخ العمل المسرحي في الذاكرة أكثر إلا إذا صيغت بلغة وفكرة وموضوع جاد قريب من الوجدان ويعتمد هذا على ثقافة ووعي المؤلف وبراعته الإبداعية وإستيعابه للعمل كفكرة فبهذه الصورة هذا ما وضحه الكاتب في تجسيد شخصية أبي ذر الغفاري وكذلك في سيزيف وأيضاً في الفلاح عبد المطيع وتناول هذه النصوص المسرحية كل من الدكتور عبد الكريم بن زيدان ، والهواري ..) غوصاً متسعاً لهذه الشخصيات فقالوا :

سعى السيد حافظ إلى التاريخ والتراث العربيين. وهكذا تمتد تجربته في مسرحية: "حكاية الفلاح عبد المطيع" إلى عصر المماليك ولكنها نظرة لا تقوم على رؤية الحاضر بعين الماضي ، ولكنها إضافة للمستوى الكيفي والنوعي إذ يؤكد السيد حافظ: :قد أكون مجرد نقطة حوار في المسرح المصري تمهد للإضافة". وإذا كان فحوى هذا الكلام يحمل بين طياته نوعاً من الوضع الذي لا يصل إلى التعالي ،

لأنها تبقى إضافة ومن نوع خاص تقوم على أساس رفض الجاهز كما كانت هذه المسرحية مناسبة لكشف الواقع وتناقضاته. ليصبح الفلاح عبد المطيع ألعوبة في أيدي السلطة خاصة – السلطان قونصوه الغوري – رمز السلطة والاستبداد ليصبح عبد المطيع رمزاً للطاعة العمياء ، يتعرض من خلالها لكل أشكال الإستغلال:
"والسيد حافظ يرمز بعبد المطيع على أنه رمز لجيل عاجز وعتيق ، لكنه جيل تواق إلى العدل والمساواة ولا يعرف سبيل الحق إليهما.".
وبذلك يكون هذا الرجل رمزاً متجدداً في كل العصور يمثل الحاضر" أكثر مما يعبر عن الماضي ، والذي أصبح عبد المطيع هذا الرجل البسيط إلى رجل طيع في يد السلطة ، نتيجة الإرهاب الممارس وشتى وسائل القمع. وحتى يكون الواقع مشاركة فعلية يتقاسم همومها جميع الناس، أدخل السيد حافظ الراوي في محاولة لكسر الجدار الرابع. ومما يضفي عليها صفة الجمالية تلك اللغة المتميزة: "ولغة الحوار في مسرحية عبد المطيع هي أقرب إلى لغة التنوير والإيضاح . وهذه المسرحية تتمتع بشفافية الحوار المثقف الواعي.. تتمتع بلغة الخلاص".
أما شخصية (أبي ذر الغفاري) تسليط الضوء عن الظلم والإستبداد السلطات في الوطن العربي فأكده النقاد بدراساتهم فقالو ؛ -
. أما مسرحيته : "ظهور واختفاء أبي ذر الغفارى " فتكن فيها الملامح التجريبية ، أولاً في مجازها بين الأصالة والمعاصرة . ومحاولة رفض التاريخ الإسلامي بين ماضيه وحاضره حتى يضع حافظ المفارقة بين عالميين ، عالم سادته الديموقراطية وهو مع ظهور أبي ذر الغفاري، وعالم غابت فيه أصولها لتصبح سحابةً كاذبة تغطيها تلك الشعارات التي تبنتها السلطات الحاكمة (فاتك وأبو المجون) رمزاً للسلطة المستبدة. وتبرز أيضاً تجريبيتها من خلال المكان الذي تدور فيه ، وهو مدينة الشورى التي توجد في كل مكان وهو ما أكده السيد حافظ: غير موجودة ولكن من الممكن أن تكون في أي بلد يوجد فيه قهر وظلم ، فالبلد تسمى ب" فردوس الشورى" والوادي الأخضر السابق". أي أن شبح المدينة التي كانت تحمل الوادي الأخضر السابق، حيث كان العدل والمساواة ، يتحول إلى ظلم وقهر مع رحيل أبي ذر. لكن أبا ذر لم يمت بمواقفه التي بقيت مدوية في كل مكان وهذا ما أكده الكورس:
"لا أبو ذر لم يمت إنه حي بين الناس ، إنه بينكم أيها الناس أنظروا ها هو أبو ذر بينكم فتشوا عنه وأحموه إنه بينكم أبو ذر بينكم أيها الناس")....

ويستمر الهواري في طرحه للأسئلة الى أن يصل إلى خلاصة القول بأن التجريب هو ....

(إن التجريب هو حالة من حالات الإبداع، تتوخى تخطى السائد والمكرور وصولاً إلى التغيير. لكنه بالمقابل تجاوز لا يلغي السابق بالمرة، بل يرصده ويضيف إليه في محاولة للتمرد عليه بغية تطويره. فهل هذا يعني أن التجريب ينطلق من فراغ؟، أم أنه لا يقوم بمعزل عن هذا الواقع؟ سؤال يجدر بنا أن نطرحه، وعن كون التجريب ينطلق من فراغ فهذا غير وارد ، أي لا يمكن قيام تجريب في غياب هذا الواقع بمختلف مكوناته الثقافية والفنية والجمالية. التي يمكنها أن تطعم التجريب برؤى وتنفسات جديدة وفي ذلك يشير الدكتور صبري حافظ بأن "الوعي لما يطمح إليه التجريب ليس بنفي القديم ، بل يفهمه وينظمه. لهذا فتحقيق عملية التجريب لا تلغى أي طرف في العملية الإبداعية بل على العكس، فإن كل العناصر تتظاهر بكل أشكالها ليصبح هذا اللون متكاملاً، لهذا يمكن القول بأن التجريب جاء كمرحلة حاسمة وخطيرة في تاريخ المسرح العربي، وعياً بأنه يسعى إلى التغيير والتجذير، وبالتالي محاولة جبارة تتجاوز الجاهز والمكرور لا يتجاوزه كلية، بل بالإستفادة منه ومحاولة تطويره وبعثه من جديد، بتكييف ميكانزماته وشروطه، ولهذا الغرض جاء التجريب كمحل حقيقي يتوخى التأسيس" وعلى إعتبار أن التأسيس هو إقامة مسرح بصيغ جديدة ، يكون من البداية أن كل عملية تأسيسية لا يمكن أن تنطلق من فراغ. وبالتالي تقوم على غير قناعة وشعور جاد بضرورة تغيير السائد).

أما الدكتور عبد الكريم بن زيدان كان له رأي جسد رؤيته فقال : - عبد الرحمن بن زيدان: "عندما نقول أن التطبيق هو المقياس الصحيح لتقويم مثل هذه الرؤية التنظيرية ، فإننا نقصد بذلك أن الحكيم لم يستطع أن يقنعنا بصحة هذه النظرية ، لأن الأصول التي صاغها من التراث الشعبي أصبحت مهتزة ومشوشة أثناء التطبيق العملي القائم إلى إنتقاء ما هو غربي ليصبح مادة للشكل المقترح. إنه شكل غير عملي ، لأن الحكيم لم يستطع أن يصب فيه مضموناً وفكرا عربياً. فالحكيم في إقدامه على الجانب التطبيقي في كتابه : "قالبنا المسرحي" في جزئه الثاني، جعل مسرحيات عالمية مادة للإختبار ليكون من خلالها رؤية عن الفكر والمضمون العربيين. أو ليس تراثنا غير قادر على إستيعاب مثل هذا التطبيق؟ وتطالعنا في نفس الفترة محاولات تجديدية واعدة، دشنها يوسف إدريس: "وفي سنة ١٩٦٤ ظهرت ليوسف إدريس في مجلة الكاتب بحث مطول يدعو فيه إلى

إيجاد صيغة جديدة، وعنده أن الينابيع الأصلية التي يمكن أن تستمد منها هذه الصيغة هي: "السامر وخيال الظل والأراجوز "وبعد ذلك ظهرت له مسرحية" الفرافير" كمحاولة عملية تطبيقية لطروحاته النظرية".

يطرح الدكتور عبد الكريم بن زيدان بعد أن سرد تاريخ المسرح وحركة التجريب وأعلام الكتاب من الوطن العربي الذين كانت لهم بدايات في المسرح التجريبي معتمدين ما أخذ من الغرب أو الف ليلة وليلة لكن السؤال من هو السيد حافظ وتجربته في المسرح التجريبي؟

فهل مهمة المسرح العربي تنتهي عند هذا الحد؟ وبالتالي إستطاع أن يرسم خطاه الثابتة؟ أم أنه لازال يحتاج إلى مكانيزمات جديدة تكون قادرة على هذه المهمة الكبيرة حتى يمكن للتجريب أن يحتوي على سوقه . ذلك ما سيتكفل به أحد الأعلام في المسرح التجريبي وهو "السيد حافظ" هو الذي كانت عصارة جهوده هي التي بوأته هذه المكانة بدون منازع وحتى لا نسبق الأحداث ، سوف نفرد فصلاً خاصاً عن هذا المبدع لنؤكد أو ننفي ذلك. وهي فرصة ستمكننا من التعرف على بعض المحاولات التي تزامنت مع إنتاجات السيد حافظ.

قبل الحديث عن التجريب في مسرح السيد حافظ يجدر بنا أن نتوقف عند معرفة هذا الاسم ، ترى من يكون السيد حافظ ؟

لعل طرحنا لهذا التساؤل قد يكون من نافلة القول، ولكن نظراً إلى أن كثيراً من القراء في المغرب يجهلون إبداعاته ، وبل وحتى اسمه هي التي دفعتنا إلى هذه الوقفة.

في البداية لن تكون مغالين إذا قلنا أن السيد حافظ من رواد المسرح التجريبي. ليس في مصر وحدها بل يمتد إلى الوطن العربي ككل ، مما يجعله يقف في مستوى أعمال كبار المسرحيين العالميين. قبل أن نصدر هذا الحكم الذي قد يقلق البعض أو يزعجهم. لابد أن نتعرف على هذا الاسم.

الهواري يستعرض السيرة الذاتية للكاتب السيد حافظ قبل الغوص في إبداعه في التجريب فيقول بإيجاز : - -

فالسيد حافظ من مواليد الإسكندرية بمصر سنة ١٩٤٨ حاصل على الإجازة في الأدب والفلسفة ، له دبلوم في علم النفس العام بجامعة الإسكندرية. كما عمل مديراً لقطاع الدرامة بالثقافة الجماهيرية بالإسكندرية بالإضافة إلى إشتغاله بمنصب مدير المسرح الطليعي. كما أشرف على الملحق الأدبي لجريدة صوت الأمة بأبي ظبي،

ثم عمل مراسلاً صحفياً في الخليج بمجلة الوطن العربي التي تصدر بباريس ومجلة الثقافة العربية. ويعود له الفضل في تأسيس المسرح التجريبى والمسرح الطليعي وجماعة الإجتياز بالإسكندرية. كما شغل منصب رئيس تحرير مجلة رؤيا بالإسكندرية إلى حدود سنة ١٩٩٠. ومن جملة أعماله:

كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى ١٩٧٠.

حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث ١٩٧١.

الطبول الخرساء في الأودية الزرقاء ١٩٧١.

والله زمان يا مصر ١٩٧٣.

حبيبتى أنا مسافر والقطار أنت والرحلة الإنسان ١٩٧٩.

هم كما هم ولكن ليسوا هم الزعاليك ١٩٧٩.

ظهور واختفاء أبى ذر الغفاري ١٩٨٠.

الحانة الشاحبة العين تتنظر الطفل العجوز الغاضب.

حبيبتى أميرة السينما ١٩٨٢.

حكاية الفلاح عبد المطيع ١٩٨٢.

سيزيف القرن ٢٠: ١٩٩١.

ولم يقتصر جهد مسرح السيد حافظ على الكبار، بل توجه إلى الأطفال إيماناً منه بالدور التربوي والإصلاحي الموجه إلى تنشئة الأجيال بيبي والعجوز ١٩٨٨.

حكاية لولو وكوكو ١٩٩٠.

بالإضافة إلى العديد من الأعمال الأخرى، ولم يتوقف دوره على الكتابة المسرحية، بل إمتد إلى الإخراج المسرحي، منها مسرحية الزوبعة لمحمود دياب، والحبل ليوجين أونيل، وسهرة للمقاومة لمحمود درويش وسميح القاسم.

دون أن ننسى إسهاماته في مجال القصة، ومنها مجموعاته القصصية سيمفونية الحب.

بعد هذه الإشارة الموجزة إلى حياة السيد حافظ وأعماله، يجدر بنا أن نشير إلى الظروف التي أحاطت بإنتاجاته، وبالتالي ساهمت في بلورة أعماله الإبداعية ، لأن أي مبدع وكيفما كانت طبيعة أعماله لابد وأن تتضافر مجموعة من الظروف تؤثر سلبياً أو إيجابياً على مسيرته الإبداعية.

من المعلوم أن السيد حافظ إقترن زمن ولادته بسنة ١٩٤٨ وهي فترة يوحي بالشيء الكثير فهو تاريخ: "محصور بالدم والدموع في السجل المعاصر للأمة العربية بحروف من ذل وعار: ضياع فلسطين، وقيام إسرائيل تحقيقاً لوعد بلفور و لأحلام التلمود.

وقد شهدت الساحة العربية بعد هذا التاريخ ، مجموعة من التحولات مع نهاية الستينات لعل أبرزها هزيمة حزيران ١٩٦٧. وبكل ما أفرزته من تناقضات أعلنت عن هشاشة الواقع السياسي العربي المتردي، والذي كشف عن زيف الأنظمة العربية التي كانت تلهث نحو الحقيقة المزيفة والمشوشة. والتي زادت من محنة الإنسان العربي وهو يتجرع مرارة الهزيمة ، في الوقت الذي كان ينتظر من هذه الأنظمة إتخاذ إجراءات فعالة وملموسة يكون في مستوى الحدث إلا أنه سرعان ما أكتشف عكس ذلك إذ ما فتئت تعالت صيحاته للكشف عن هذا الواقع المزيف والمتردي في آن واحد.

وعلى العموم يمكن القول بأن النكسة بقدر ما أعلنت عن التراجع العربي، ممثلة في أنظمتها فبالقدر الذي حمست الإنسان العربي الطموح والتواق إلى الخلاص والحرية، هذه الظروف تظافرت كلية على السيد حافظ بوصفه يمثل هذا الشباب المتذمر الذي توالت عليه العديد من الهزات: "فكاتبنا إذن من جيل عاش صباه ويعيش شبابه ملتاعاً يكتفي بسلسلة من الهزائم الوطنية والقومية، وكان من الممكن أن يعيش عصر التحرر، والاشتراكية والعدالة، والعتق من كل ما كان يثقل كواهل الأجيال السابقة وما حاربت من أجل الخلاص منه أجيال ١٩١٩ ــ ١٩٤٦ وما قامت من أجله ثورة يوليو ١٩٥٢ وما تلاها من ثورات في الوطن العربي..

السؤال هنا ...ماهي الإفادة مما تقدم وذكر عن النكبات والنكسات التي مر بها الوطن العربي ....الدكتور الهواري له رؤية فيقول : - هذا القول أن هذا الجيل الطموح جيل ما بعد النكسة. والذي ينتمي إليه السيد حافظ ، في الوقت الذي كان يحلم فيه ببزوغ الحرية والعدالة، بأن تُراجع الأجهزة الحاكمة أوراقها من جديدة نجد فيه هذه الأجيال محاصرة بأوضاع مزرية ، بعدما أن غلقت في وجهها كل المبادرات التي تتيح لها الفرصة بأن تعبر عن همومها ، بل والأكثر من ذلك صار الشعب ـ بشرائحه المغلوبة على أمرها ـ معرض لمجموعة من الإنتهاكات التي تقبر أحلامها.

فكان أن أدى ضريبة التجاوزات التي ما فتئت هذه القيادات تسعى وبدون عناء لممارساتها.

هذا ما يدفعنا إلى القول بأن السيد حافظ من خلال أعماله ، قد وجدت هذه الأحداث بزخمها أن يعبر بفكرة الصاخب عن الحاجة بالتعبير عن قضايا الخلاص وإقرار العدالة الإجتماعية والتي كانت تأخذ حصيلة الأسد في جل أعماله. فإذا كان جيل الستينات قد تخصص للتجربة الاشتراكية الناصرية ، فإنه على العكس من جيل السبعينات الذي كانت توجهاته أكثر نحو قضية الديموقراطية: "ومن هنا كان غياب عامل التحرر السياسي الداخلي والممارسة الدستورية خاصة في فترة التحديات الداخلية والإمبريالية يقيناً بأن يدفع جيل السبعينات لأن يهتم بالديموقراطية أكثر من القيم السياسية الأخرى".

يصل الباحث إلى خلاصة القول فيقول في الكاتب السيد حافظ المسرح التجريبي فيقول : -

إن السيد حافظ لم يكن محظوظاً في بيئته بعد أن تصالحت كل الأوضاع على السير في طريق لا يبعث على الإرتياح. وهو ما دفعه للتعبير عن سخطه، وعياً منه بمسئولية الإنسان العربي الحق: "إننا لسنا سوى كم هائل من التناقض والقلق والفكر الغريب . تغطية سحابة كاذبة تدعى أننا وأننا..."

وفي معرض حديثنا عن التجريب في مسرح السيد حافظ – وحتى لا يكون حكمنا مسبقاً على– يتحتم علينا أن نستأنس بما خلقة هذا المبدع، لتتضح لنا الرؤية بشكل دقيق. ولتكن الإنطلاقة من أول تجربة له والتي صدرت سنة ١٩٧٠ تحت عنوان.. "كبرياء التفاهة فى بلاد اللامعنى" والتي تبدو غرابتها إنطلاقاً من العنوان الذي وضع لها، بل ومن أبطالها أنفسهم (مذيع مكروفون يشاركهما زوجة وأبرة وفانيلة شاب ومثلاثان وفينالة شاب ودائراتان وفانيلة.. كلب و كرة سلة) يلعب فيها المذيع شخصية البطل الرئيسي في هذه المسرحية: "فالشخصية في المسرحية ليست محددة تحديداً كلاسيكياً .. .... تناول الدكتور شنايف الحبيب المسرح الثوري عند السيد حافظ فلمس نمط إبداعي آخر ..فيقول الحبيب أن مسرح السيد حافظ ينتمي للمسرح الثوري. والحقيقة أنه أحب تراب الوطن و إنحاز للفقراء والمحرومين والحزانى، فرفض الحجر على الفكر ومنع الجرائد، إنه الطائر الصادق باسم الحرية والديمقراطية والوحدة. إنه كما قال شادي ابن خليل.. أحد

المناضلين الحقيقيين الذين ساهموا بالكلمة الحقيقية، الكلمة الطلقة وذلك لخدمة القضايا الجماهيرية ورفع المعاناة عن كاهل الشعوب المغلوبة على أمرها.(....)
هنا لابد من الإشارة أنني أشرت إلى موقف الأستاذ فاروق حسني وزير الثقافة حول ريادة الكاتب السيد حافظ في تجربة المسرح التجريبي هذا ما أكده أيضاً الأستاذ (محمد مسكين في الدراسات المسرحية للمسرح التجريبي) فقال : -
(إن السيد حافظ يعد رائداً للمسرح التجريبى، وقولنا هذا لا ينطلق من فراغ وإنما فى الحقيقة يقف عندها كل متأمل أو دارس لمسرح السيد حافظ).
هنا تمرد الكاتب في البناء فأستخدم الجسور بدل الفصول
والسيد حافظ الكاتب المتمرد أختار هذا الإتجاه منذ إنطلاقته المسرحية بتبنيه للنموذج التجريبى، وهذا سيكون له كبير الأثر على البناء الفنى ككل وهذا ما نلاحظه بشكل كبير فى هذه المسرحية. أما من حيث شخصياته يتبين أنه يتدخل في تحريكها وأنها مكملةً لبعضها البعض أما ألاستاذ شنايف له رؤية نقدية في الشخصيات عند الكاتب السيد حافظ فيقول : -
(إن الشخصيات التى بنى عليها السيد حافظ مسرحيته تبدو شخصيات واضحة وعادية أي أنها ليست شخصيات فنية ، فالسيد حافظ أخذها من الواقع المصرى، من الشارع والحقل ومن كل مكان داخل مصر.. وإذا قلنا إن شخصياته ليست فنية فذلك لأنها جاهزة ومقولية بشكل هندسى ، فهى عبارة عن مجموعة من الأفكار والسلوكيات والمواقف السياسية والأخلاقية وغيرها، لذا هذه الشخصيات تكمل بعضها البعض، وهذا مائلاً بشكل واضح عندما يتعلق الآمر (بمحمد وعبد القوى وضياء)، والحقيقة أن هذه الشخصيات لا تكمل بعضها البعض بقدر ما تلتقي عندها أفكار الكاتب ومواقفه التى يقدمها للجمهور، وهى أفكار تقف من الواقع موقف الرافض الغاضب بكل المواصفات الخبيثة، وتدعو إلى تجاوز الهزيمة والإخلاص لمصر وثورتها، وعلى هذا الأساس فإن شخصيات السيد حافظ تبحث عن الأمل والمستقبل والخير، أي أنها تبحث عن الممكن وعن المستحيل..).
تقترب الرؤى النقدية مابين بحث ودراسة وحوار ولقاء حول الكاتب المسرحي السيد حافظ في إبداعه ومشاريعه فأدلت الأستاذة نعيمة عبد لأوى دلوها وقالت دون أي شك الكاتب السيد حافظ هو من أحيا حركة مسرح الطفل حيث إن أول تجربة مسرحية قدمت للطفل للمؤلف السيد حافظ هي مسرحية سندريلا التي كان لها طابع خاص ، حيث جعلت الطفل يرتبط بقضاياه وواقعه. وهذا ما يفسر

خصوصية مسرح الطفل عند السيد حافظ . وقد ظهرت هذه الخصوصية في كثير من كتاباته المسرحية الموجهة لعالم الطفولة. وإذا كان العرض المسرحي خطاباً سمعياً بصرياً وحركياً في كليته". [١] ".[٢].

أما رأي الأستاذة نعيمة عبد لأوى في لغة السيد حافظ في النصوص المسرحية في مسرح الطفل إذ نحن أمام كائن بشري خلق الله له السمع أولاً ثم البصر لأن ذلك هذا المخلوق الذكي معضلة يجب أن نهتم بالبطل المتفرج الصغير بجسمه الكبير ببصيرته وعقله فالكاتب وضع هذا في حساباته الإبداعية وكتاباته لمسرح الطفل فالدكتورة نعيمة عبد لأوى أنه سرق وسحر الأطفال فحفظوا المسرحيه لغةً وفعلاً أي تطابقوا مع مافيها تفاعلاً مع الحركات والموسيقى والألحان هنا يكمن إبداع الكاتب وفكره ولغته الشاعرية.. فاللغة مفتاح التفكير لأن "تعلم اللغة والتمكن منها لا يأتيان من القراءة والإستماع التقليديين بل من الحركة والفعل والتجربة".[٣]

أي أن الطفل يكتسب اللغة عن طريق التعلم والممارسة "والعناية بالنطق والإلقاء شرط أساسي كذلك في فهم موضوع المسرحية ، حيث أن الأطفال يصعب عليهم تتبع أي عمل مسرحي إذا فاتتهم كلمة أو كلمتان عكس الكبار الذين يستطيعون فهم الموضوع إذا ضاعت منه بعض الكلمات ، كما أن العناية بالنطق تساهم في تعليم الأطفال المخارج الصحيحة للحروف وتهذب لغتهم وتحببها إليهم" والحقيقة أن الهدف الأسمى لمسرح الأطفال هو التعلم حيث إنه "إِأكثر الملكات البشرية أهمية وأن الإنسان يدين لهذه الملكة بتطور شخصيته وقدراته ، والتعلم نوع من النشاط البشري الذي يستمر طوال حياة الإنسان ، وعن طريقه يستطيع إكتساب أشكال جديدة من السلوك والعمل ، أو تغيير أنماط من السلوك سبق له إكتسابها".[٤]

فلا غرابة حين نقول أن المسرح وسيلة تعليمية وتربوية وإعلامية لأنها وسيلة مباشرة من المصدر إلى المتلقي مباشرةً فمسرح الطفل أيضاً يعد وسيلة من

---

(١) د. مصطفى رمضاني، خصائص مسرح الطفل ومكوناته، المشكاة، المرجع السابق ، ص:٥٠

(٢) غياط عبد اللطيف بين المسرح الطفل والمسرح المدرسي ، بيان اليوم الثقافي الإثنين ٩ أغسطس ١٩٩٣، ص: ١٤

(٣) المرجع السابق ص ١٤.

(٤) وينتي أِكون ، التعليم الشامل وتنمية الشخصية ، ترجمة محمد كمال فطلي ، مجلة مستقبل التربية ، مركز مطبوعات اليونيسكو بالاتفاق مع الشعبة القومية المصرية لليونيسكو ، القاهرة ، عدد ٣ ، ١٩٧٩.

الوسائل التربوية التعليمية لأن الطفل ميال للتقليد والترديد والتمثيل فكل أفعاله تمثيلية منها فطرية ومنها مكتسبة لذلك يجب الإهتمام بالنص المسرحي المكتوب لمسرح الطفل من حيث اللغة والحركات والألوان والملابس وما نسعى لأجل غرسه للأطفال ...أما الدكتورة (نعيمة عبد لأوى) وضحت ذلك من نظرتها النقدية فقالت ..: لكن المسرح يجمع بين ما هو ثقافي تربوي وما هو ترفيهي وفرجوي ، ويحقق نوعاً من التواصل والإحتفال والإنسجام . من هنا تأتي أهميته في تكوين النمو الوجداني والجمالي ، حيث يحس الطفل وهو يعيش الجو الدرامي بنوع من السعادة والمتعة ، ويكتشف من خلاله ذلك العالم الخارجي بما يحمله من أسرار في سيرورة الحياة اليومية.

ومن جهة أخرى ، يكتسب مجموعة من القيم الوطنية والاجتماعية التي تلبي حاجاته الإنسانية وميولاته ، إذ نجد "كل فعل إلا ويستجيب لحاجة معينة ، كان هذا الفعل حركة أو تفكيراً أو شعوراً".(١)

ويجعل الطفل يشعر بالثقة بالنفس ، وبالرغبة في بناء الوطن وتطهيره من الظلم والإستغلال والجهل.

لهذا نجد العرض المسرحي يركز كثيراً على القيم والمبادئ الخلقية ، هادفاً من وراء ذلك زرعها في نفسية الطفل حتى تكون شخصيته وفقها ، كقيمة التحلي بالخير في مقابل نبذ الشر ، بإعتبار الحياة مزيجاً من هذا وذاك ، وكذلك صفة التعاون والحرية والمسؤولية ، وكيفية الحفاظ على الأمانة وغرس بذور الفضيلة ، والصدق وغيرها من المبادئ الإسلامية التي تساهم في تشكيل العقل الإنساني وتكوينه تكويناً فعالاً .

إن "المسرح يركز جهده في إطار تركيز الفكر والحدث والمعطيات الإنسانية التي أنضجتها المعاناة ضمن إطار فني متكامل ليغزو النفس من الداخل ويغرس فيها إرادة التغيير ، ويفجر طاقة النقمة على الواقع السيئ وينمي أو يبعث إرادة التغيير، يخرج الإنسان مشحوناً محرضاً وينجز عمليات التغيير في الواقع خارج دار العرض المسرحي".(٢) ....

---

(١) جان بياجي ، التربية والنمو الذهني لدى الطفل ، مرجع سابق ، ص : ٥.

(٢) على عقل غرسان في مقابلة مع جمع عبد الصبور حول المسرح ، مجلة الثقافة العربية تصدر عن اللجنة الإدارية للإعلام الثوري بالجماهيرية الغربية الليبية الشعبة الاشتراكية عدد ٦ يونيو ١٩٨١. ص: ٧٥.

أما الدراسات التي رصدت مدى تأثر السيد حافظ في التاريخ والسياسة والتراث فمن ضمنها دراسات الأستاذ (محمد السيعيدي ،والأستاذ محمد المحراوي ، والأستاذة نصيرة يعقوبي) حيث وضحت الدراسات التالية .. ذكرت الأستاذة نصيرة على سبيل المثال لا الحصر أنها بحثت مع الأساتذة الذين ممن كانوا من جيلها ...

أبحث عن شكل مسرحي جديد مع جيلي و لست بمفردي جيل كامل... كان يبحث نقداً و إبداعاً وهذا الجيل ظلم "[١]

(وإذا كان التاريخ قد ظلم السيد حافظ فإن الباحث المتعطش للمعرفة والتحصيل العلمي لن ينسى جهد أبطال القلم و الكلمة وسيبقى مديناً لهم بأعمالهم المتميزة التي نسأل الله تعالى أن يجعلها خالصة لوجهه الكريم والحمد لله رب العالمين).

نعود مرة أخرى للأستاذة ثوريا ماجدولين حيث تقول في السيد حافظ ..

. مستوى طريقته في التعبير التي تستفيد من الإضاءة والديكور والإكسسوارات، وكل ما يوظف في العرض المسرحي لإعطائه طابعا خاصا

يقوم السيد حافظ في هذه المسرحية بإستدعاء التراث من خلال الرمز التاريخي القوي : صلاح الدين الأيوبي. غير أنه يفكك هذا الرمز من خلال تحليله الخاص للتاريخ، ومن خلال إستدعاء شخصيات أخرى إتخذت صورة الرمز، كالقاضي والوزير والأديب والتاجر والمرأة والأراجوز، مستعيناً بعنصر آخر من التراث المسرحي هو"خيال الظل".خيال الظل كما نعلم وثيق الصلة بالفنون الشعبية

فالكاتب السيد حافظ سخر نصوصه المسرحية للقضايا المصيرية للأمة العربية بفكر ووعي ثقافي راقي نابع من ثقافته الفكرية والسياسية .

لقد سخر حافظ مسرحه من أجل الإهتمام بالقضايا المصيرية للإنسان. ولأجل ذلك وجدنا في هذه المسرحية مادة غنية على صعيد القضايا المعالجة، كالظلم والاستبداد والفقر والبطالة والفساد وتعاطي المخدرات، وغير ذلك مما نجده في جميع المجتمعات العربية.

فمسرحية "قراقوش والأراجوز والحرفوش" مسرحية هادفة، تعكس واقعا عربياً متردياً، وتكشف المسكوت عنه في التاريخ العربي. وهي تمتح من ينابيع متعددة في فن المسرح عامة. فقد إصطبغت بألوان من الإحتفالية والملحمية ومسرح

---

(١) مهرجان الكويت المسرحي الثاني الندوة التطبيقية حول مسرحية (حكاية الفلاح عبد المطيع) :ناديا كامل، "الأشجار تنحني أحيانا " السيد حافظ ، ص:٢٩٨-٢٩٩.

القسوة في تركيب وإنسجام تام، ظهر ذلك في النص من خلال المكونات الفكرية والجمالية سواء من خلال تناوله للوحدات المسرحية الثلاث : الحدث والزمان والمكان، أم من خلال تشكيله للشخصية أم التيمات المطروحة، ومن خلال نص العرض، هذا النص الذي أولاه السيد حافظ نفس عنايته بنص التأليف، حيث تمكن من خلال الكتابة السينوغرافية أن يضفي جمالية وفنية وحيوية على المسرحية، على مستوى الديكور والفضاء والتشخيص والإكسسوار، وغير ذلك من المكونات السينوغرافية، ويسبغ عليها ما إنتقاه لها على سبيل التجريب من مختلف الإتجاهات المسرحية..

إستحضار التاريخ عند الكاتب لإثبات الحقائق التي دنست والنبش في التاريخ الذي غفل عنه أي حضور التاريخ لإثبات وتقفي الزائف ونفيه وأول من أكد وثبت حسب مصادره التأريخية التي أعتمد عليها أن مصر ليس أم الدنيا كما تعلمنا ورددنا بل مصر اسم ذكوري أي (اب وليست أم) هذا ما أكد عليه الكاتب في مسرحية الملوخية التي أختيرت من قبل الاستاذ عبد السلام بوسنينة ليضيف إشراقة أخرى في هذا الكتاب فيقول ... (أكدنا في البداية أن أحداث المسرحية كانت محكومة بالتسلسل ومنطق الصراع التصاعدي من مشهد لآخر. والسيد حافظ لم يعتمد التقسيم الكلاسيكي لأطوار المسرحية، إذ ألغى العناوين التقليدية على غرار الفصول أو المشاهد أو اللوحات. لقد كان مباشراً في إختياره وتصنيفه لكل طور من أطوار المسرحية. فالمعارك أضحت بديلاً للتصنيفات المعروفة. ولتمييز كل معركة عن الأخرى، سعى المؤلف إلى وضع عنوان مواز لكل معركة؛ بالإضافة إلى الترتيب الرقمي أو العددي لهذه المشاهد. وكانت الحدة تزداد كلما إزدادت المعارك، لأن الهاجس الذي سكن المؤلف هو إبراز تجربة الشعوب التاريخية من أجل تحقيق الإنعتاق والكرامة).

وختاماً الأستاذة سعاد درير إشارة إلى شخصية الكاتب وإختيارها مسرحية (وسام من الرئيس) لأن الكاتب يتميز بالقيم الجمالية والتمرس بالتجريب وتوازن الجماليات الإبداعية فقالت ..

لطالما راق لي أن أسمي هذا المبدع المتوهج بعشق المسرح ب: " السيد العبقري "، لماذا؟ لأنه يجمع في شخصيته بين روح الإنسان الحساس، الشديد العناية بتصوير الحالات النفسية– إذ يعكسها في مسرحياته بحذافيرها، محللاً إياها، متعمقاً.. غير راض بالوقوف عند الدلالات السطحية، وبين روح المبدع المسرحي

الذي يتنفس المسرح، وينتعش به، جاريا في عروقه.. الواسع الإطلاع ، المنفتح على التجارب العالمية ، وعلى خبرات أصحابها، المهووس بالتجريب الذي أولاه إهتماماً خاصاً في مسرحه "، فكادت كل مسرحية أن تكون تجربة تجريبية جديدة"[١]، ولا زالت رحلته في سفينة التجريب متواصلة، مستمرة، من أجل الإرتقاء بالمسرح إلى أسمى درجات الانفتاح والإستعلاء..وإنقاذه من براثين الجهل والتهميش.. وأنياب الإنغلاق والإسفاف...

هكذا، وجدتني أقف عند نص من نصوصه، وكلي شغف به، وشوق إلى كشف قضاياه، وإستنطاق أبعاده... فكانت لي هذه المقاربة المتواضعة التي تروم دراسته في بعده النصي أو الأدبي، من خلال تطبيق بعض آليات قراءة النصوص المسرحية).

البداية

إن السيد حافظ يظل ظاهرة فريدة فى عالم المسرح العربى، بروحه الثورية المتمردة ذات النفس الطويل التى لم تهن أو تتعب أو تستسلم للهزيمة، أو بتجربته الجديدة فى مجال الصوت الآخر فى هذا الزمن الذى تشابهت فيه الأصوات فلابد من بداية وليس خاتمة رغم أننا نعلم أن لكل بداية لابد لها من نهاية ولكل مقام مقال من هذه المقولة لم يسعني إلا أن أكتب وقد أعلن ماسأكتب يوماً ما في الندوات والمهرجانات والمؤتمرات أو في اللقاءات التي أدعى لها وهذا أضعف الإيمان ..أن أتوقف بعد ماحاولت إستعراض وقراءة جميع الدراسات التي كتبت عن إبداع الكاتب المغبون المسلوب حقه بحيث كتبت هذه البحوث والدراسات بأقلام ورؤى عربية بصورة عامة وخاصة بعيون كبار أساتذة النقد الأدبي في المغرب الشقيق بوركت إشراقاتكم المضيئه في الأدب والنقد العربي فقررت أن أكتب ما يمليه علي ضميري ككاتبة وناقدة عربية من العراق طالما كنا مهد للثقافة والحضارة وسارية للعلوم والآداب .

ففي الحقيقة أود أن أكتب بعض الكلمات لكن سألت عقلي وحرفي وقلمي ماعساي أن أستطيع أن أكتب بعد أن قرأت كل ماكتب هؤلاء الباحثين والأساتذة والدكاترة المختصين في الأدب والنقد الأدبي ماذا أكتب بعد كل ما كتب عنه (الكاتب السيد

---

(١) السعيد الورقي، تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر (في مصر)، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية – مصر ١٩٩٠، ص ٣٧١

حافظ) من رؤى نقدية وآراء شخصية من قبل هؤلاء النقاد حول إبداعه المستفز المتمرد المشاكس المستنير المتجدد المتغير لكنه ناطق للحق والإبداع والسمو وليس للدنو والتردي والإضمحلال. مستفز لأنه غزير بالمعنى فكل عمل أونص يستخرج منه الباحث بحوث ومجلدات وليس دراسة بصفحتين أو ثلاث هذا الكاتب إبداعه ناطق حي يرزق بضمير الشرفاء أصحاب الفكر والعلم والنظريات الحداثية ومابعد الحداثة حداثة ...فهل لنا أن نسأل ..لماذا التهميش والتزييف والتسويف واللامبالاة فكل ما أبدع به وقدمه للمسرح من مشاريع وأعمال للمسرح الذي لايضاهيه فن لأن المسرح (أب لجميع الفنون) ألا يحق لنا أن نكرم المبدعين من أبناء الوطن ولو كان إشارة أو دعوة لمثل المهرجانات والمؤتمرات التي يحضرها كل من هب ودب الذين لا صلة لهم بخشبة المسرح والمسرح أصلاً فلا يمكن لفن آخر أن يماثل المسرح فهو واجهة إعلامية تربوية مباشرة للمجتمع تعكس الحضارة والتطور سلباً أو أيجاباً فيجب أن نوحد أصواتنا لنصرة الحق والمطالبة بحقوق الأطفال أولاً في المسرح العربي والإهتمام بمسرح الطفل العربي ومواكبة التطور والتجديد والتقنية العالمية والمحافظة على حقوق المؤلفين وكتاب المسرح فهل سيرحل الكاتب السيد حافظ بكتاباته إلى وطن آخر ؟ هل هذا الوطن الذي كتب عنه وطن اللامعنى ؟ وهل هذا ماتمنى أن يكون يوماً ما ؟ ربما يصحى الضمير الجمعي ويمحو الحقد والتهميش المجاني ربما.....تتكلم النصوص المزخرفة بالإقتباس والبخس أحياناً ربما لناظره قريب ...

إن السيد حافظ يظل ظاهرة فريدة فى عالم المسرح العربى، بروحه الثورية المتمردة ذات النفس الطويل التى لم تهن أو تتعب أو تستسلم للهزيمة، أو بتجربته الجديدة فى مجال الصوت الآخر فى هذا الزمن الذى تشابهت فيه الأصوات.

ملامح العرض المسرحى
في مسرحية الأشجار تنحنى أحياناً
بقلم : صفاء درويش

إننى كاتب مبتدئ عاشق الوطن محموم بحب الفقراء... ضد اغتيال الفكرة وسجن الرأي الآخر وذبح القصائد وديموقراطية الجرائد ... إننى كاتب بسيط ... أبحث في عيون الناس عن اللغة السرية ومدن تمنح الإنسان الأمان ... عاشق نصر العربية ، لست بكاتب كبير ولست بصاحب تقليعة ، ولكننى محاولة ثم محاولة تحاول أن تكون الكتابة المغامرة الأدبية تفتح أمام جيل آخر طرق البحث عن الكلمة الفعل الخلاص .

السيد حافظ

تنوع الجوانب التي من خلالها يمكن قراءة النص المسرحي ، ذلك بأن خاصية النصوص المسرحية تكمن في كونها مشرعة على أكثر من تأويل إن النص المسرحي في حقيقة أمره كتابة نواتية ، تستدعي من القارئ لها الإلهام باستراتيجيات القراءة الفعالة و الفاعلة و التي بإمكانها أن تضع العمل المسرحي في أكثر من واجهة و من ثم تجعل منه مادة طيعة لمجموعة من الرؤى الفنية و الجمالية .

إن الحديث في مجال الكتابة المسرحية يتخذ منحيين اثنين :

* الأول : هو تلك النصوص الجافة التي تتحرك في عوالم من الأفكار والنظريات، و من ثم تكون قراءتها بعيدة عن مجال المتعة الفنية.
* الثاني : هو تلك النصوص التي تحمل في ثناياها تجليات فرجوية ، ذلك أن هذا النوع يكتبه صاحبه انطلاقا من هاجس العرض ، لهذا نراه يزخر بالكثير من المؤثرات النصية واللغوية ، التي تجعلك تقرأ النص في أجواء من التمثلات الجمالية المتميزة ، فهي نصوص تعالج قضايا عديدة في قالب فني ، و لعل كتابات السيد حافظ تنتمي إلى هذا الجانب ، و انطلاقا من هذه المداخل سوف نعمل على قراءة نص " الأشجار تنحني أحيانا " للمبدع السيد حافظ . فمن يكون السيد حافظ ؟ و كم يتضمن الكتاب من مسرحية ؟

الكتاب :

صدرت هذه المجموعة المسرحية من مطبعة الفتح بالهرم ، وهو يضم تسع مسرحيات ، ثلاث مسرحيات وست مسرحيات في تصارح وهم على الشكل الآتي : مسرحية رجل و نبي و خوذة ، امرأة ووزير وقافلة ، طفل و قوقع قزح ، لهو الأطفال في الأشياء.. شيء ، تكاثف الغياثة على الخلق .. موتا ،خطوة الفرسان في

عصر اللاجدوى .. كلمه ، محبوبتي .. محبوبتي (قمر الخصوبة سحب في شرنقة حبنا ميلاد صعود) ، تعثر الفراغات في درب الحقيقة من بحث ، الأشجار تنحني أحيانا ، و هي المسرحية التي اختارها السيد حافظ لتكون عنوان مجموعته ، فيا ترى ما هو سبب هذا الاختيار ؟ و لماذا هذه المسرحية بالضبط ؟ وما هي دلالات هذه المسرحية ؟

لما كانت مسرحية " الأشجار تنحني أحيانا " عنوان الكتاب ارتأيت أن أختارها لتكون محور الدراسة ، دون إغفال باقي المسرحيات ، إذ سأركز بالدرجة الأولى على الجانب الجمالي والسيتنوغرافي للمسرحية.

المبدع السيد حافظ

إنه مؤلف و مخرج مصري من جيل النكسة ، أي من جيل العنف و الغضب والشعور بالإحباط .. و من هنا كان القلق ميزته الأساسية في الكتابة ، و هو قلق وجودي و اجتماعي.

ويقول السيد حافظ في استجواب صحفي له : " جيلنا من المتاب الذي لم يظهر إلى الآن .. جيل رائع مليء بأشياء خفية مضنية مكتوب عليها ممنوع الاقتراب من هيئة المسرح والثقافة الجماهيرية لإن الهيئة احتكار للمفلسين فكريا .. و الثقافة الماهيرية مرتع للفوارغ من كل شيء في الأفلام " وللكاتب عدة مؤلفات متنوعة :

★مسرحيات للكبار من بينها :

١ - حكاية الفلاح عبد المطيع ١٩٨٣ .

٢ -حبيبتي أنا مسافر ١٩٧٩ .

٣ - ظهر و اختفاء أبو ذر الغفاري ١٩٨١ .

* مسرحيات للصغار من بينها :

١ – مسرحية السندريلا ١٩٨٣ إخراج منصور المنصور .

٢ – مسرحية الشاطر حسن ١٩٨٣ إخراج أحمد عبد الحليم .

٣ – مسرحية عي بابا ١٩٨٥ إخراج أحمد عبد الحليم .

★مسلسلات تلفزيونية من جملتها :

١ – العطاء.

٢ – الغريب .

٣ – الحب الكبير .

★**مسلسلات إذاعية من جملتها :**

١ – غرباء في الحياة .

٢ – البيت الكبير .

★**أفلام سينمائية من بينها :**

١ – جبل ناعسة .

٢ – وحدي في البيت.

٣ – لا مجال للحب .

إن أهم ما يميز تجربة السيد حافظ هو ذلك المزج بين التجريب ، المسرح ، القصة إذ إلى جانب تكوينه المسرحي أنتج الكاتب مجموعة قصصية سنة ١٩٧١ بعنوان " سيمفونية الحب"

مسرحية الأشجار تنحنى أحيانا :

دلالة العنوان :

إن القارئ لعنوان المسرحية يسأل نفسه منذ الوهلة الأولى ، هل الأشجار تنحني فعلا ؟ وهل يقصد الكاتب الأشجار باعتبارها نوعا من الشجر والنبات؟ أو أنها رمز للعظمة والشموخ والصلابة؟ و كيف يمكن للأشجار أن تنحني؟ و للأي شيء تنحني؟.

يتكون عنوان المسرحية من ثلاث كلمات ، فهو عنوان مركب ، ابتدأ باسم الأشجار و هي كلمة معرفة "بأل " و هذا يعني أنه يقصد أشجارا بعينها ، بعد جاءت الجملة الفعلية " تنحني أحيانا " و العنوان إذا مركب من اسم + فعل ، نبات + حركة .

لقد ورد هذا العنوان كاملا من خلال الصفحة التاسعة و الستون بعد المئتين على لسان " الشايب السمين" قائلا : " اخلع الثوب حفيدي أجد على جسده نقشا بالفسفور.. الله غفار ، الله يكره الإنسان الماكر .. أغطيه أنظر في عينيه .. أجدها فانوسا مشقوقا نسفين في درب متعرج والشبح الإنساني يسير على الأرض عاجزا لكنه يبتسم بالرغم من أنه يعزف على الجيتار يعزف.. والأشجار تنحني له ، والأزهار مشقوقة ".[١]

شخصيات المسرحية

تعد الشخصية ركيزة أساسية في المسرح الذي يعتبر " لقاء إنسانيا يوظف

---

(١) الأشجار تنحني أحيانا ، ٩ مسرحيات تجريبية ، ت السيد حافظ ، المركز الأكاديمي الدولي، الهرم ، ص : ٢٦٩.

مجموعة من الأدوات تتراوح أهميتها بين الضعف و القوة ، انطلاقا من متطلبات العرض المسرحي ، و إذا ما اعتبرنا الممثل أداة من هذه الأدوات ، فإننا نعتبره أهمها ، لإنه يقوم مقام تلك الأدوات الأخرى في حين لا تستطيع هي ذلك ، فهو أداة متحركة له خصوصيته التي تجعله ضروريا في العرض المسرحي : فالممثل هو محور العمل المسرحي ، و عليه يقع عبء الربط بين المؤلف و المخرج و الجمهور ، لإنه حلقة وصل وحيوية تملك طاقات من التفجير الإبداعي عبر الإيماء ة القول و الفعل .. لهذا لا يمكن الاستغناء عنه لأن أساس المسرح هو التواصل الإنساني ، والممثل هو الذي يقوم بتفسير الإرسالية وعليه يتوقف نجاح أوفشل هذا التواصل[١]. ذلك أن الشخصية هي محرك الأحداث ، و قد جعل السيد حافظ مسرحيته تتحدث على لسان شخصيات مختلفة الطباع و الأمزجة و المواقف ، ولكن قاسمها المشترك هو أنها ساهمت في نقل النص المسرحي من كتابة إلى حوار دراسي ، يعالج منها عدة قضايا متنوعة ، و قد تميز الكاتب من خلال اختيارها لشخصياته بكل دقة ، إذ جعل بطولة مسرحيته جماعية ، أبطالها عجائز لقبهم "بالشايب " ، كما أنه جعل لكل شخصية رمزا يحدد خصوصيتها وهي كالتالي

- الشايب العملاق / الشايب الأسود / الشايب القصير / الشايب الأصفر / الشايب الصامت .

- الشايب الصامت/ الشايب الشمس/ الشايب السمين /الشايب الخجول / الشايب المتعصب .

فكما نلاحظ من خلال هته الألقاب أن كل " شايب " ملقب بلقب معين يحدد موقفه وفكره من خلال المسرحية و قد وضح ذلك الكاتب على لسان

- الشايب العملاق حيث قال : في حمام سباحة شاهدت التكوينات تطوف .. (للشايب الخجول) لا تخجل .. (للشايب المتعصب) لا تتعجل.[٢]

إن هته القولة توضح شخصية الشايب الخجول ،وهي صفة الخجل ، والشايب المتعصب الذي يتميز بالتعجل في إصدار الأحكام و المواقف، والملاحظ أيضا على شخصيات السيد حافظ أنه جعل من بينها شخصية صامتة حدد لنا كل تصرفاتها

---

(١) قضايا المسرح الاحتفالي ،دراسة،مصطفى رمضاني، منشورات اتحاد كتاب المغرب ١٩٩٣، ص:١٥٦ .

(٢) مسرحية الأشجار تنحني أحيانا للسيد حافظ ، ص : ٢٤٨ .

وحركاتها وأفكارها

يقول الشايب الصامت : (يمد قدما على الرض يحاول الشايب السود أن يمر من على رجل الشايب الصامت.[1]

تلخيص مضمون المسرحية :

نعرض المسرحية واقع الإنسان العربي بكل مشاكله و أفراحه ، إذ استطاع ثلة من العجزة أن يرصدوا الواقع من خلال جلسة قصيرة ، حامل كل واحد منهم أنيطرح اسئلة و يجيب عن أخرى موضحا حياة الإنسان المعاصر التي أصبحت حياة بعيدة كل البعد عن الثورة ، والتحدي ، فأصبحت كل فئة أو شريحة اجتماعية تهتم بشؤونها الخاصة و البعيدة عن اهتمامات الفئة الأخرى و مثال ذلك المقطع الآتي :

* الشايب السمين : الفقراء لا يفقهون لغة الحروف لا يفقهون إلا لغة الأفواه و الرغيف .

* الشايب القصير : الأغنياء لا يعرفون سوى لغة الاستهلاك .

* الشايب العملاق : الفنانون لا يعرفون سوى لغة الخاصة .[2]

و نظرا لهذا الاختلاف أصبح الإنسان يعيش تناقضات و تمرد ، و ثورة مزيفة إجدة من ورائها التطور و الإصلاح ، بقدر ما يريد الثورة لمجرد الثورة دون هدف محدد يقو ل :

* الشايب القصير : لو أن ثورة الإنسان حقيقية لانتعش الإنسان سلاما

* الشايب الأصفر : التمرد جزء محدود في حياة الإنسان .

* الشايب القصير : الثورة .. الثورة .

* الشايب العملاق : الدعارة .. الدعارة .[3]

إذا فالعالم هو عالم الاختلاف و تناقض ، عالم ثورة لمجرد الثورة ، و إذا كان السيد حافظ تطرق في البداية لقضايا المجتمع فقد تحدث أيضا عن المسرح أب الفنون ، و رسالة يتم التعبير من خلالها عن قضايا المجتمع ، فهو فن و ثورة وتعلم ، كما أنه رسالة للتعبير بشكل فني عن قضايا المجتمع بشتى قضاياه الاقتصادية و الاجتماعية والسياسية :

* الشايب العملاق : المسرح تسلية .

---

(١) مسرحية الأشجار تنحني أحيانا ، السيد حافظ ، ص : ٢٤٩.

(٢) نفسه ، ص : ٢٥٣ .

(٣) نفسه ، ص : ٢٦٠ .

* الشايب القصير : تقصد تنوير .
* الشايب العملاق : المسرح تعلم .
* الشايب القصير : تقصد ثورة..(١)

الأشجار تنحنى أحيانا ملامح العرض المسرحى :

إن ما يميز الكتابة النصية عند السيد حافظ كونا تخضع بشكل كلي للمنظور الجمالي الذي يصدر عنه ، الكاتب المسرحي الذي نحن بصدد الحديث عن عمله ، يختزل في تجربته الإبداعية مجموعة من المستويات التي نراها المدخل الملائم لمقاربة التجليات الفرجوية في نصه المسرحي ، خصوصا تنوع ثقافته و إنتاجاته الإبداعية – كما سبقت الإشارة – و الذي يهمنا في هذا السياق ، هو كيف تمكن الكاتب من نقل أجواء العرض عبر النص ؟ و كيف تتجلى سمات العرض المسرحي في النص المسرحي؟ وما هي سبل تحقيق ذلك ؟ .

للإجابة عن هذا السؤال أثرنا الوقوف عند مجموعة من العناصر الجمالية الواردة في هذا المتن، هذه العناصر كان تعامل الكاتب معها محكوما برؤيته السينوغرافية، و ذلك من خلال عدد من المفاهيم الجمالية و التي ينطلق السيد حافظ منها في إقحام الملتقى/ القارئ في فضاء التلقي الجمالي للنص ، لا يقف الكاتب عند حدود اجترار هذه المفاهيم ، و لكنه يشحنها بموقفه الجمالي ، و هذا ما يتضح من خلال

أ – التأثيث المشهدي : الكاتب يحرص من خلال كل مسرحية أو تصريح على تحديد المكونات الركحية التي تنتظم الفعل المسرحي " يفتح المسرح على وليمة كبرى من الطعام .. الوليمة بلا طعام و المائدة يجلس فيها مجموعة العجائز) مجموعة من العجائز في انتظار وليمة "(٢) فالكاتب أشرك القارئ في تصور الركح، و تأثيثه ، و تجدر الإشارة إلى أن هذا المفهوم حاضر من

خلال كل مسرحيات هذه المجموعة ، إلا أن ثمة اختلاف بسيط من تأثيث إلى آخره يتجلى في أن الكاتب تارة يحدد المفهوم بشكل عام دون تفصيل كما هو واضح من خلال مسرحية : " الأشجار تنحني أحيانا " أو يفصل كما هو الشأن من خلال مسرحية :

" امرأة وزير و قافلة " يقول : " المسرح ثلاثة أجزاء في اليمين يقف ثلاثة رجال يرتدون أزياء باللون الأسود و الأصفر و الأخضر مقنعين ، و أمامهم عربة تشريح

---

(١) نفسه ، ص : ٢٦٦ .
(٢) الأشجار تنحني أحيانا ، السيد حافظ ، ص : ٢٤٦

في المنتصف سلم وزير مليء بالماء و قد جلست امرأة أمامه و يلاحظ أن الزير يتصل بقناة للمياه داخل الصالة .. في اليسار يوجد ثلاثة رجال في زير أنيق للغاية أولهم مؤلف يمسك قلما كبير وورقة ضخمة والثاني ملحن يمسك جيتارا صغيرا للغاية و الثالث يمسك ميكروفونا ليبدو أنه مطرب ."[١]

فمن خلال هذا التأثيث المفصل نستنتج أن السيد حافظ لم يكتب بعين المؤلف المسرحي فقط ، ذلك الشخص الذي يهتم بقضية أو قضايا معينة ولكن إضافة إلى ذلك جعل مسرحيته ممثلة على الورق ، فقد حدد الشخصيات و ملابسها و قسم الركح و أثثه .

ب – الإرشادات المسرحية :

ما نلاحظه أيضا هو التركيز الذي أبداه الكاتب فيما يخص طبيعة الأداء ، بحيث عمد السيد حافظ إلى التدقيق في الكثير من المعطيات ، حتى يكون المتلقي القرائي في مستوى التلقي المشهدي ، كما يوضح ذلك المقطع الآتي

* الشايب الصامت : (يتجه تجاه المائدة يمسك كوبا يكسره ثم يضحك .. يمد يده على المائدة الشايب العملاق يأكل تفاحة بصوت مرتفع و هو يلفها برغيف).[٢]
* الفارس ١ : (بجوار الستار) عرفت و سامتي الغربية .
* الفارس ٢ : (يقترب منه في خطوات مثل الإوزة) قارورة سحر الأرض الخائفة البرية .
* الفارس ٣ : (يتحرك بسرعة إلى الفارس ٢) وقرأت عدد منخل الباب الصحف الأولى.[٣]

إذن فمسرحيات السيد حافظ كلها تعتمد على إرشادات المؤلف و المخرج السيد حافظ ، وفي الغالب توجد الإرشادات بين قوسين في أول الكلام لتحدد تصرفات و حركات و انفعالات الشخصية ، فهي ترشد الممثل و تساعده أكثر في تقمص الشخصية ، و قد أضاف السيد حافظ إلى هته الإرشادات التشبيه ، خصوصا تشبيهه الخطوات بخطوات الإوزة – كما هو واضح في الأعلى – و ذلك لتكون الحركات أكثر دقة

لغة المسرحيـة :

---

(١) مسرحية " الأشجار تنحني أحيانا " ، السيد حافظ ، ص : ٢٦١.
(٢) مسرحية " امرأة و زير وقافلة " ، السيد حافظ ، ص : ٢٥ - ٢٦ .
(٣) نفسه ص : ٢٥ - ٢٦ .

تعتبر اللغة من " الرموز التي يتعامل بها الإنسان من أجل تواصل ناجح ، و هذا التواصل لن يحقق هدفه إلا إذا كان الخطاب المسرحي يراعي الشروط الخاصة والعامة للمتلقي حتى يستطيع هذا الأخير أن يأخذ موقفا من المجتمع و الإنسان والحياة ."[1]

من هذا يتضح ماذا أهمية اللغة لإيصال المعنى من ثم فقد وظف الكاتب اللغة العربية الفصحى المبسطة ، البعيدة من التعقيد ، و هذا ما سهل و ساعد على ضمان التواصل مع المتلقي كيفما كانت ثقافته ، إذ اعتمد على جمل قصيرة في أغلب الأحيان لا تتجاوز الكلمة أو الكلمتين ، و ابتعد عن تلك الحوارات الطويلة و التي تتسبب في أغلب الأحيان في الملل و لعل هذه التقنية قد استمدها من كتابته القصة القصيرة التي تتطلب الدقة و السبك الحكائي و كذا الجمل البسيطة و القصيرة ، هذا فضلا عن طبيعة الحوار الحقيقية و هي القصر ، إلا أننا إذا حاولنا ربط حوار شخصيات السيد حافظ من خلال هته المسرحية بحوار العجائز في الواقع سنلاحظ التناقض ، خصوصا و أن حوار العجائز يتميز بالطول والإسهاب وهنا وجدنا شيأ آخر ، فهل كان هذا الاختيار لهذه التقنية اعتباطيا أم أن الكاتب كان يقصد من ورائه شيأ آخر ؟

و إذا كان السيد حافظ قد اعتمد لغة عربية فصحى في هذه المسرحية كما هو واضح من خلال هذا الـ

* الشايب الأسود : العالم يا طفل .

* الشايب العملاق : امرأة .

* الشايب القصير : رجل .

* الشايب العملاق : كلب

* الشايب القصير : سوق .[2]

فقد اعتمد أيضا المزاوجة بين القصص و العامية من خلال مسرحية " امرأة وزير وقافلة " والجدير بالذكر أن الكاتب قد صرح بهذه المزاوجة منذ بداية المسرحيـة بقوله :

[تجربة مزج بين العامية و الفصحى][3] خصوصا العامية المصرية بقوله:

---

(١) قضايا المسرح الاحتفالي ، مصطفى رمضاني ، ص : ١٢٧ .
(٢) مسرحية " الأشجار تنحني أحيانا " ، السيد حافظ ، ص : ٢٦١ .
(٣) قضايا المسرح الاحتفالي ، مصطفى رمضاني ، ص : ١٢٧.

الألوان : اسعدتم مساءا يا سادة .. يعني مساء الخير .
(١) : مساء الخير ع الحلوين مساء الخير .
المرأة : يا اللي الهوى رماك في مدينة ما لهاش حبيب غير الضلال - في مدينة داسو فيها الجمال . عبدو فيها ياولدي الطيب الضلال .. يا بني سيدنا يوسف مامات – رغم أنهم رموه في الجب – أنت مش راعي الحكمة.[١]
واللافت للانتباه هو هذا التنوع اللغوي الذي يعتمده الكاتب ، فهو تارة يكتب بلغة عربية فصحى، وتارة يزاوج بين اللهجة المصرية و العربية ، هذا فضلا عن توظيف بعض القصص مثل قصة سيدنا يوسف عليه السلام، وبعض الأغاني المعروفة و غير المعروفة.

المستوى السينوغرافى :

تعتبر السينوغرافيا مصطلحا مسرحيا حديثا ، ارتبط ظهوره بالتجريب، وهو عبارة عن جوانب تقنية ، تتمثل أساسا في التشخيص و الديكور والإضاءة والملابسو والموسيقى و الرقص و الغناء و المرفقات و تنقلات الممثلين .. باعتبارها علامات غير لغوية دالة تنضاف إلى اللغة المنطوقة كعلامة لغوية دالة ، لتشكل كلها مجموع اللغة المسرحية . هذه العلامات غير اللغوية الدالة تخاطب العين و الأذن والحس والذهن، فتفسح المجال للعين كي تتأمل في هدوء، و للعقل كي يفكر بروية .. وللوجدان كي ينتعش بشاعرية .. وبذلك يتحقق التواصل المسرحي .

أهم العلامات في مسرحية الأشجار تنحنى أحيانا وبعض مسرحيات المجموعة :

أ –التشخيص :

وهو ببساطة ترجمة النص المسرحي إلى عمل معروف، وأيضا من خلال تحطيم الجدار الرابع ، و الذي يجعل الجمهور عنصرا فعالا و مشاركا في بناء المسرحية و هذا ما يظهر بجلاء من خلال مسرحية " امرأة وزير وقافلة ."
الأسود : (يشير إلى أحد الجمهور) يبدو أنك شجاع[٢]
وأيضا من خلال عدد من المسرحيات مثل مسرحية : " طفل وقوقع قزح " ، ذلك أن الممثل يخاطب الجمهور ويتحاور معهم إما بسؤال أو تعيين ، فيدمج الجمهور مع الممثل ، ليكونا عنصران أساسيان لنجاح العمل المسرحي .

---

(١) الأشجار تنحني أحيانا ، السيد حافظ ، ص : ٢٥٦ .
(٢) امرأة و زير وقافلة ، السيد حافظ ، ص : ٦٥ .

ب—الديكور:

يعتبر الديكور " وسيلة تعبيرية ترمي إلى خلق التواصل مع الآخرين من خلال الخطوط و الأكسسوارات و الألوان المعبرة و غيرها. وهو فن يرتبط بالوسائل السينوغرافية الأخرى إذ أنه يساهم في إحداث التناسق بينها حتى لا يحدث تنافر بين أبعادها و بين أبعاد النص[١] فالديكور يعد واحدا من الأجزاء المرئية من العرض المسرحي ، ويتميز ديكور " الأشجار تنحني أحيانا " بالبساطة ، و الاكتفاء بما قل و دل ، كما أنه لم يكن علامة قارة و ثابتة من خلال مسرحية المجموعة ، وإنما كان متحركا ومتغيرا ، يتغير بحسب السياق الذي يوظف فيه سياق المواقف والأحداث ، ففي مسرحية " الأشجار تنحني أحيانا " كان الديكور عبارة عن مائدة طعام فارغة من الأكل، اجتمع حولها عدد من العجزة ، و في مسرحية " "تكاثفا الغثاثة على الخلق .. موتا " عبارة عن دوائر إما مرسوم عليها صورة امرأة عارية ، أو صورة عليها إعلان لعبة السجائر الضخمة : أو دوائر مرسوم عليها باكو شكولاتا و طفل يأكل منها ، أو ماكنية حلاقة ضخمة وضعت أمام الستار في الخلفية ، وإذا كان السيد حافظ قد حدد الديكور من خلال عدد من مسرحيات هذه المجموعة ، فقد فضل في مسرحية " محبوبتي محبوبتي قمر الخصوبة سحب في شرقنة حبنا ميلاد .. صعودا " أن يكون الديكور مفتوحا لخيال المخرج و الديكورست .

ج—الأغنية:

لقد حضرت الأغنية لاسيما المصرية في مسرحية "الأشجار تنحني أحيانا " ، وهي أغنية العندليب الأسمر عبد الحليم حافظ .

الشايب الأسود:أنا كل ما أجول التوبة يا بوي ترميني المجادير (يغني).[٢]

كما أنه اعتمد على الحوار ليخلق منه أغنية و لحنا في السياق و ذلك من خلال مسرحية : (امرأة و زير وقافلة)

* (٢) : (يلحن) مساء الخير ع الحلوين مساء الخير
* (٣) : (يغني) مساء الخير ع الحلوين مساء الخير .[٣]

---

(١) امرأة وزير وقافلة ، السيد حافظ ، ص : ٢٧/٢٦.
(٢) نفسه ، ص : ٣٠.
(٣) نفسه ، ص : ٣٠.

د –الإنارة :

تعد عنصرا أساسيا في العرض المسرحي لها تأثير قوي في جذب المتلقي لمتابعة حركات الممثل ، و التركيز على تشكيلات الديكور ذلك أن " الإنارة في الإخراج الكلاسيكي تعد من الأدوات التي تساهم في الفصل بين الخشبة و الصالة ، لأنها تجعل من الخشبة علما للحركة و العجائب ، ومن الصالة – الغارقة في ظلامها – عالما للسكون و الجموذ.

لهذا كان المشرف على الإنارة يستعين بمصابيح عادية و أخرى مسلطة للضوء (Projecteurs) وهذه الأخيرة تعتمد على الحامل (Support) الذي يساعد على استغلال الإشعاعات الضوئية إلى أقصى الحدود و في كل الاتجاهات ، كما يساعد على الحصول على حزمة ضوئية ضيقة حينما يريد ملاحقة الممثل في حركاته ، أو حينما يريد التركيز على ديكور ما أو على صورة أو لقطة ، لذلك يستعين في هذه الحالات بمصابح خاصة يسمى مسلط الضوء المتتبع (Poursuite) وهو يعطي حزمة ضوئية ضيقة مضبوطة الجوانب حتى لا تخرج الإشعاعات الضوئية خارج الدائرة المراد تسليط الضوء عليها ."[١]

من هنا كانت الإنارة هي المحدد لمنطق التمثيل و عزلها ، فقد تم تسليط الضوء في مسرحية " طفل و قوقع قزح " .

* المقنعون : لمن توجه توجه النصيحة أيها الطفل (مجموعة ٣ والضوء عليهم)[٢] إضافة إلى الإنارة نلاحظ حضور الألوان بكثرة ، إذ حضر اللون الأسود و الأصفر من خلال مسرحية " الأشجار تنحني أحيانا " باعتبارها رمزا من الرموز ، فاللون الأسود دلالة على الغموض ، الحزن ، التشاؤم والرؤية السوداوية للأمور ، و اللون الأصفر له دلالة الغيرة ، و الحرارة بعتباره من مشتقات لون الشمس ..

هـ –الملابس :

تعد من أهم العناصر السينوغرافية ، باعتبارها علامة تعبيرية دالة ، كما أنها "تعتبر أداة من الأدوات المهمة في التواصل المسرحي ، و لقد كان الإنسان منذ القديم أن يتنبه إلى الوظيفة التي يمكن للملابس أن تؤديها في عرض مسرحي."[٣]، وقد استعملت هذه الأداة في هذه المجموعة للإحالة على الوضع

---

(١) قضايا المسرح الاحتفالي ، مصطفى رمضاني ، ص : ١٤٢ .
(٢) مسرحية " طفل و قوقع قزح " ، السيد حافظ ، ص : – ١٠٥ .
(٣) قضايا المسرح اللاحتفالي ، مصطفى رمضاني ، ص : ١٤٧ .

الاجتماعي للشخصية و ليس لمجرد الزينة كما هو واضح من خلال مسرحية : " خطوة الفرسان في عصر اللاجدوى .. كلمة " إذ اختار الكاتب للفرسان ارتداء ملابس بيضاء دلالة على الصفاء و النقاء ، و الفروسيـة ، وألبس طفلا من خلال مسرحية : " لهو الأطفال في الأشياء .. شيء " بنطلونا أو سروالا حديثا وقميصا آخر موديل من لون مريح للنظر ، ليميزه عن بقية الأطفال ، فهو ينتمي من خلال ملابسه إلى الطبقة البورجوازية ، ذلك أن اللباس يحدد الإطار الاجتماعي والاقتصادي والمهني للشخصية.

خاتمــة :

هذه بعض العناصر الجمالية التي حضرت في هذه التجربة الإبداعية التي أفرزتها الممارسة الإبداعية للكاتب السيد حافظ ، والتي تعكس على حد بعيد التصورات الجمالية والسينوغرافية التي يصدر عنها،والتي جاءت تتويجا لمجموعة من التجارب التي تحققت للكاتب على مستوى تجربته المسرحية .

لقد انطلق السيد حافظ من إحساس بضرورة العمل على تأسيس أفق لنوع من الكتـابة الجماليـة التي تتجاوز حدود اللغة في بعدها الجامد ، إلى كتابة تخترق الكـائن لتؤسس الممكن ، فتؤسس بذلك لكتابة مستقبلية في مجال المسرح ، فهي كتابة تحمل في ثناياها عوامل كيانية وجمالية للعرض المسرحي كما يمكن أن ينجز في واقع الممارسة .

لائحة المصادر والمراجع :

١ – الأشجار تنحني أحيانا ، ٩ مسرحيات تجريبية ، السيد حافظ ، المركز الأكاديمي الدولي ، الهرم .

- **الأشجار تنحني أحيانا ، السيد حافـظ .**
- **امرأة وزير قافلة ، السيد حافـــظ .**
- **طفل وقوقع قزع ، السيد حافـــظ .**
- **خطوة الفرسان في عصر اللاجدوى كلمة ، السيد حافظ .**
- **لهو الأطفال في الأشياء شيء ، السيد حافظ .**
- **محبوبتي قمر الخصوبة سحب في شرنقة حبنا ميلاد – صعودا ، السيد حافظ .**
- **تكاثف الغتاتة على الخلق صوتا ، السيد حافـظ .**

في مسرح السيد حافظ ، دراسات عبد الرحمن بن زيدان ج ١ – ١٩٨٤ ٢ .

٣ – قضايا المسرح الاحتفالي ، دراسة ، مصطفى رمضاني ، منشورات اتحاد كتاب المغرب ، ١٩٩٣.

الجوانب الفكرية لمسرحية "عنترة بن شداد"

للسيد حافظ

بقلم : يمينة الراوي

ملخص المسرحية

تدور أحداث مسرحية عنترة بن شداد في إحدى البيوت العربية حيث يجتمع أفراد الأسرة في صالون عادي حول الشاي ومعهم بعض الضيوف الذين حضروا لزيارتهم، وبينما هم كذلك، إذ يقترح عليهم – العم سالم – قصص حكايات عنترة، وعلى الجميع الاشتراك في تمثيلها. وهي حكاية مستوحاة من السيرة الشعبية ، تحمل في طياتها الكثير من المغامرات البطولية لعنترة بن شداد العبد الذي نشأ ذليلاً من أبيه ومن قبيلته بسب سواد لونه من جهة، وعدم خلوص نسبه من جهة أخرى، ولا شك فيه أن مأساته اقترنت بوضعه الاجتماعي أولاً، وبحبه لعبلة التي يطمع فيها كل من الربيع، ضرغام، عمارة، فالأول حاول إغراءها بالمال، والثاني بالجمال، أما الثالث فبقوة العضلات ، لكنها رفضتهم جميعا لكونها تعترف بهذه المؤهلات. أما عنترة فظل حزينا كئيبا يتحين الفرصة للتقرب منها. وقد وجدها سانحة يوم أسرت قبيلته من طرف إحدى القبائل المجاورة التي طلبت منه الفدية المتمثلة في إحضار ثلاث تفاحات ذهبية مقابل إطلاق سراحهم .وبالفعل وعدهم بذلك ورحل في مغامرة شاقة لا يعلم مصيرها إلا الله.

وهكذا بدأ مسيرة البحث رفقة أخيه شيبوب ، وفي البداية التقيا بالحكيم الذي باع لهما ثلاث حكم مقابل رغيف من الخبز . وفجأة اختفى شيبوب ليواصل عنترة مسيرته لوحده . هذه المسيرة التي كلفته العناء الكثير. إذ لم يعثر على التفاحة الأولى إلا بعد أن خاض صراعا ضد الحية الشريرة ، وانتهى هذا الصراع بقتلها. وبعد ذلك استمر في رحلته من جديد لتتصاعد المعاناة حين يقع شيبوب وعنترة في يد ملك المهرجان الذي ينتقم من كل الغرباء لكنهما استطاعا النجاة منه بفضل علمهما وحسن تدبيريهما .

و يعود شيبوب إلى البلد ،أما عنترة فيواصل الكفاح من أجل تحرير قبيلته ، وهذه المرة يتجه صوب وادي القرود ليلتقي بملكها الذي هدده بالموت وأمر بإخراجه إلى الحديقة العامة كي تفتح شهيته ويأكله . ويظل عنترة هناك مع الملك إلى أن ألقي بماء النار على عينيه ، فخطف التفاحة الذهبية وهرب ليجد نفسه – بعد عناء طويل – أمام حبيبته عبلة ومعه الدواء الذي يخلص القبيلة من الأسر ويمنحه فرصة الزواج من عبلة . هذه إذن مغامرة عنترة خلال رحلته الطويلة التي خاضها من أجل إثبات ذاته وتحقيق مبتغاه.

أهم القيم الفكرية لمسرحية عنترة بن شداد :

تعتبر الحكايات الشعبية مصدرا مهما لمسرحيات الأطفال ، لكونها تتضمن قصصا حافلة بالمواقف والمشاعر التي تشدهم وتجتذبهم ،وقد أدرك السيد حافظ أهميتها ،فاستلهمها في هذه المسرحية بتوظيفه لأحدي السير الشعبية المعروفة في الأدب العربي ، وأعني بها سيرة عنترة بن شداد، رمز البطولة الفردية والإرادة القوية.

وأول ما يلاحظ على هذه المسرحية كونها مرتجلة ، تدور أحداثها داخل إحدى البيوت العربية ويشارك في تشخيصها أفراد الأسرة وباقي الضيوف الحاضرين .

وهذا الارتجال يحمل في ثناياه أبعاد ودلالات يمكن إجمالها فيما يلي :

* صلاحية البيت كمكان لتقديم المسرح ،وتعريف الطفل العربي به نظرا لأهميته في تمثيل الواقع والتعبير عنه .
* دور الأسرة في تربية الطفل العربي ، وكذا تعريفه بحكايات الأبطال والفرسان العرب ، بدل الارتباط بالحكايات الأجنبية المقدمة له عبر وسائل الإعلام ، ومن ثم دور الأسرة في إحياء التراث العربي الأصيل.

والجدير بالذكر أن السيد حافظ التجأ إلى توظيف شخصية عنترة من أجل طرح العديد من القضايا الاجتماعية والسياسية والفكرية ، وعليه يمكن التعامل مع هذه المسرحية انطلاقا من كونها خطابا متنوع الأبعاد والدلالات .

الأبعاد الاجتماعية والثقافية .

تختزل الأحداث الأولى من المسرحية اعترافا ضمنيا بصدمة الحداثة والثقافة الغربية المعاصرة التي تهدف إلى طمس معالم الحضارة الغربية بشتى الوسائل ، فالمؤلف في النص يبدي اندهاشه – على لسان الأب – من الأطفال الذين هم على صلة وثيقة بالحكايات الغربية ، في الوقت الذي لا يحفظون فيه حكايات الفرسان العرب ، ويؤكد حقيقة ما أشرنا إليه .

الطفل الأول : أريد أن شاهد التليفزيون ..... جو نكر ....

الأم : من جو نكر هذا ؟

الطفل الثاني : لا باباي ... أجمل ...

الأب : أنا لا أفهم كيف يعرف أولادنا حكاية جو نكر وبيل وسبستيان ولا يحفظون

أبطال حكايتنا

إن هذا الاندهاش أوضح مدى الخطورة التي أصبحت تهدد الثقافة والتراث العربي

بسب السيطرة الصهيونية على وسائل الأعلام ، والنزعة الافسادية التي تهدف إلى تهميش التراث العربي ، ولم لا نقول الحضارة العربية الإسلامية ككل ، ولعل المتفحص لما يقدم للطفل العربي لا يكاد يلمس فيه ما يربطه بواقعه وبحضارته .

وعلى هذا الأساس ، فإن الطفل العربي يواجه مشكلة الثقافة الداخلية التي لا تعبر عن حضارته، لا سيما وأن الصراع الحالي –كما يؤكد- محمد الهلالي" هو صراع حضاري حول الثقافة ،وفي ميدان البحث العلمي والتكنولوجي فالثقافة هي أهم ساحة للصراع"

ولعل السيد حافظ قد أدرك طبيعة المعركة الحاضرة بين العالم الغربي والعالم الإسلامي العربي التي تجاوزت الميدان العسكري إلى الميدان الثقافي ، الذي يعتبر أشد خطراً على الشعوب ، فعاين هذا الوضع في مجتمعه ، وأراد تجسيده بالاعتماد على التراث العربي الذي يشكل ٍالمادة الخام في جل مسرحياته التي تحمل رؤية عميقة وجادة ، وهي الوقوف مع الإنسان البسيط ضد القهر والظلم الاجتماعي والسياسي " .

ومسرحية عنترة بن شداد لا تخرج عن هذا الإطار ، فهي مرآة تعكس واقع الحياة المعاصرة للأطفال . الذين تخلوا عن الفضائل المثلى كما تخلوا عن الثقافة العربية . لذلك فهو يضمن هذه المسرحية – باعتبارها موجهة للأطفال – خطابا تربويا يهدف إلى ترسيخ الأخلاق الحميدة ، لأنها أساس قيام المجتمع الفاضل . فالصدق والعدل والأمانة والصبر والإرادة القوية والشجاعة ، كلها صفات حميدة ، يحرص المؤلف على تثبيتها في نفوس الأطفال ، ويدعوهم صراحة إلى الصدق وعدم الكذب كما جاء على لسان العم سالم في خطابه لفتحي :

العم سالم : لا يا فتحي ... لا تكذب على ضيوفك ، افتح لهم الباب

ويعتني المؤلف بالطفل ، فيوجهه إلى ما يجب أن يكون على سلوكه في البيت والشارع والملعب على أساس أن كل مكان يقتضي نوعا من السلوك واللباس ... وقد صدق المثل

القائل : " لكل مقام مقال " .

وإذا رجعنا إلى النص المسرحي سوف نجد هذا واضحا في الحوار التالي :

الطفل الأول : أبي سأخرج للعب .

الأب : أين ؟

الطفل الأول : في الشارع مع الأصدقاء .

الأب : اللعب لا يكون في الشارع ... اللعب يكون في الملعب .
العم سالم : وملابسك هذه ملابس للخروج وليست مخصصة للرياضة .
ومن الأهداف التربوية للمسرحية أيضا ، الحرص على اكتساب العلم باعتباره فريضة على كل مسلم ، ولكونه أيضا مفتاح الحياة وسبيل الفلاح .
ومن أجل تأكيد قيمته جعل المؤلف نجاة البطل عنترة من الموت مقترنا بعلمه واستخدامه العقل والحكمة . فلولا ذلك لما استطاع مقاومة الصراع اللامتكافيء بينه وبين مصارعيه .
وتتضح أهميته مما جاء على لسان عنترة بقوله :
عنترة : يا مولاي ... " العلم نور " ...
وكذلك العم سالم : " العلم نور والجهل عار " العلم كل شيء والكتابة باللام بالدواء بكل شيء .
ويطرح المؤلف أيضا مشكلة الاستلاب الثقافي الذي يتمثل في هيمنة الثقافة الأجنبية التي غزت العالم العربي الإسلامي. فكادت أن تفقده هويته وأصالته. وقد ساهمت التلفزة بشكل كبير في هذا الاستلاب الثقافي الأجنبي باعتبارها أقرب صديق وأنيس للطفل . فهي لا تقدم له ما يزيده ارتباط . وبذلك تساهم في اتساع الهوة بينه وبين تراثه العربي .
فالأزمة إذن ، هي أزمة البث الإعلامي الأجنبي الذي يستهلكه الطفل العربي دون أدنى مراقبة ، إذ إن أغلب البرامج المقدمة له ، تخضع لتخطيط إفسادي خطير : "فالأشرطة المعدة للأطفال على الشاشة الصغيرة ، تدخل في حكم الثقافة السهلة التي تسرق معظم وقت الأطفال الذين يقعون ضحية التسليات العابرة التي لا تسمح للطفل بأية فرصة للتفكير "
وفي خضم هذا التأثير فقد الكتاب دورهم ، وحصلت قطيعة بينه وبين الطفل العربي، وبذلك فقد أهم وسيلة ناجحة للتثقيف والتوعية .
وبالإضافة إلى ذلك ، فان المؤلف يضمن مسرحيته الكثير من الصور السلبية التي يزخر بها المجتمع كالأمراض الاجتماعية التي استفحلت في العصر الحالي بشكل كبير . ويقربنا الدكتور نجيب الكيلاني بقوله : " إن الحياة المعاصرة التي نعيشها اليوم، فقد سادها الكثير من الاضطراب والخلط ، وغزت العالم الإسلامي قيم وافرة عمادها المادة والطمع والجشع وأصبح الثراء أو جمع المال غاية كما بدت السيطرة والبطش والقوة والقهر ، عنوانا للمجد والعظمة "

وتتجسد هذه الأمراض وغيرها بشكل واضح من خلال مسرحية عنترة بن شداد ، حيث تتصف بعض شخصياتها بالأنانية وحب الذات ولا تفكر في الغير مثل الربيع بن زياد الذي تقدم إلى عبلة من أجل الزواج منه ، ولوصول إلى هدفه اتخذ المال وسيلة لذلك . لكنها رفضته لأن المال بالنسبة إليها ليس هو كل شيء وهذا ما يؤكده الحوار الذي دار بينها وبينه:

الربيع : أنا يا عبلة أغنى رجل في قبيلة بني عبس .

عبلة : تملك المال ؟

الربيع : نعم المال ....بالمال نشتري السلاح ... بالمال نشتري الابل ... بالمال نشتري الخيل.. نشتري الذهب ....السفن .... السيوف .

عبلة : بالمال نشتري كل شيء إلا الناس .

وبعد الربيع تقدم إليها عمارة وجعل المال هو المدخل للحصول على رضاها ، لكنها رفضته مبررة موقفها بأن الرجال ليسوا بالجمال . ونفس الشيء حصل مع ضرغام بسبب بلاهته وغبائه ، تأكد لها ذلك حين عجز عن الإجابة عن سؤال وجهته إليه عبلة . وأخيرا يتقدم إليها عنترة وهو يحمل في يده باقة من الزهور تعبيرا عن مدى حبه لعبلة ، غير أنها لم ترده على أعقابه شأن كل من تقدم . وأثناء حديثه إليها تدق نواقيس الخطر معلنة عن هجوم شنه أعداء القبيلة ، فيهاجمهم عنترة بالسيف، ثم يجري نحو عبلة التي أصيبت في كتفها وهو ينزف، وعلى الرغم من ذلك تؤسر كل أفراد القبيلة بمن فيهم ضرغام ،الربيع وعمارة.

وفي هذه الظروف الصعبة كان على عنترة أن يظهر عن كفاءته أمام حبيبته عملا بنصيحة أمه التي نصحته بأن يفعل شيئا يجعله متميزا عن الرجال ليكسب ثقتها وودها ، لذلك يعد الأعداء بإحضار الفدية من أجل إنقاذ القبيلة من الأسر .

وهكذا رفضت عبلة كل من الربيع (المال) وعمارة (الجمال) وضرغام (قوة العضلات) رفضتهم جميعا لأنهم يمثلون الجزء فقط بخلاف عنترة العبد الذي يمثل الكل (تحرير القبيلة) وبذلك يتبين لنا بأن السيد حافظ عمل على نقد العنصرية والطبقية من المجتمع، وحاول أن يؤكد للأطفال أن الرجال لا تقاس بالمال والجمال، وقوة العضلات، بل بالتضحية والمغامرة في سبيل الوطن – كما فعل عنترة – العبد الأسود الذي حطم القيود وحرر نفسه وقبيلته بفضل شجاعته وقوة ذكائه وحسن تدبيره. وما أسر الربيع وضرغام ، عمارة إلا تحطيم لهذه العناصر وتغييب للشخصيات السلبية في المجتمع.

وعلى العموم فإن المسرحية موجهة للأطفال ليأخذوا منها الدروس الضرورية لمعالجة مختلف جوانب حياتهم خاصة من الناحية الاجتماعية ، حيث أصبحت الأخلاق والقيم النبيلة شبه منعدمة في معظم الخطابات التربوية الموجهة للأطفال سواء تعلق الأمر بالخطاب المدرسي أو الخطاب الثقافي الترفيهي (مسرحي– رواية– قصة– تلفزة....).

وبالإضافة إلى البعد التربوي والاجتماعي للمسرحية فهي أيضا خطاب سياسي يستمد قوته من الأحداث التي تحمل معاني ودلالات التحرير والانعتاق من الأسر . ويتضح ذلك من بعض المفردات التي تفيد مثل هذه المعاني ومنها (حارب– قاتل– يحرر الوطن– يحررنا جمعيا– السيف– ننقذ الوطن– الأعداء– شرق القبيلة) ولم يتحقق هذا التحرر إلا بواسطة عنترة بن شداد الفارس الذي يجمع بين العبودية والحب من جهة ، والإقدام والشجاعة من جهة أخرى . فهو البطل الذي حطم كل القيود التي وقفت في سبيل حريته وحرية قبيلته بفضل عظمته التي تتجلى أساسا في إصراره على البحث عن التفاحات الذهبية الثلاث.

إن هذا التحرير للقبيلة ليس معناه تحقيق الشرف والكرامة لها فقط ، بل معناه أيضا تحرير النفس والسمو بها إلى أعلى المراتب لأن أهم ما يميز الإنسان هو الحرية ، فبدونها يفقد الإنسان الإرادة وكل شيء . وقد صدق روبرت لويس ستفنيوس حين قال " الحرية ... ما الحرية ... إنها مجرد شيء يحلم به الإنسان منذ بدأ يفكر " .

يتضح مما سبق أن المؤلف يحث الطفل العربي على ضرورة المطالبة بالحرية للنفس وللوطن - كما فعل عنترة – وكأن الطفل العربي – في نظره – طفل مستعبد ثقافيا واجتماعيا وحضاريا ، وعليه أن يفك قيد الأسر ويتحرر من هذه التبعية ويحثه أيضا على التضحية بالغالي والنفيس في سبيل الوطن ، وهو ما أكده على لسان عنترة في حواره مع أمه:

عنترة : أنا أحارب مع القبيلة ...

زبيبة : والكل يحارب من أجلها

عنترة : أنا أعطي القبيلة كل ما أملك من دم وجهد وعرق .

زبيبة : عنترة يا ولدي ! الوطن والقبيلة تعطيهما دون أن تأخذ شيئا .

عنترة : إلى متى ؟

زبيبة : طوال العمر ...

ويلج المؤلف أيضا من خلال المسرحية على الحكم والحكام ليكشف عن تسلط الطبقة الحاكمة واستعبادها للشعوب . ويتمثل ذلك في صراع عنترة ضد الملك المهرجان ، ملك القرود والحية الشريرة ، إذ حاولوا قتله حين كان بصدد البحث عن التفاحات الذهبية الثلاث ، لكنه استطاع التغلب عليهم بفضل تأنيه وحكمته ، ومن ثم تتجه المسرحية إلى هذا النقد اللاذع للعلاقة القائمة بين الحكام والشعب ، وهي علاقة ترتكز في أساسها على السلطة والقوة وليس على الحوار والنقاش .

وعليه فإن المسرحية ، تزخر بالعديد من القيم الوطنية والخلقية والنصائح الثمينة التي يوجهها السيد حافظ إلى الطفل العربي كقيمة العلم والعمل ، وكذا على التضحية التي لا غنى للأطفال عنها لأنها أساس الحياة ومنبع الوجود ، وهي أيضا مصدر كل تطور .

وبالإضافة إلى ما سبقت الإشارة إليه فإن المؤلف يهدف إلى تحقيق التواصل بين الطفل العربي وتراثه وتعريفه به ، بدل الارتباط بمكتسبات الغير وثقافته، وهو ما صرح به في مقدمة المسرحية بقوله :

" يجب أن نعرف أبطال تاريخنا العربي قبل معرفتنا بأبطال الحكايات الأجنبية مثل سبستيان وريمي و وجو نكر إلخ . "

وعلى الرغم من الأهمية التي تكتسبها المسرحية من حيث قيمتها المعرفية ، والتي تتجلى في محاولة المؤلف تعريف الطفل العربي بواحد من أهم شخصيات الإبداع والبطولات والملاحم في الثقافة العربية والتاريخ العربي ، فإن ما يمكن أن نؤاخذ على السيد حافظ هو أنه يواجه الثقافة الغربية بخطاب تملؤه الخرافة والعموميات . بحيث أن استحضار أشياء لا واقعية أمام الطفل هو ما يشكل بعض الجوانب المظلمة في الخطاب التربوي العربي كأن يتم الحديث عن الحوار الذي جرى بين عنترة والحيات ومع ملك القرود .

عنترة : ما هذا ... حية !

الحية : من أنت يا إنسان ؟

عنترة : حية تتكلم !

الجوانب الفنية للمسرحية :

أولا : البناء المعماري لمسرحية عنترة بن شداد :

تتكون المسرحية من فصلين وعدة مشاهد يمكن تلخيصها كما يلي :

اجتماع العائلة واتفاقها على ارتجال مسرحية عنترة بن شداد .

حزن عنترة بسبب وضعه الاجتماعي الذي حرمه من الزواج من عبلة
رفض عبلة الزواج من الربيع وضرغام وعمارة .
أسر قبيلة عنترة من طرف إحدى القبائل المجاورة وطلبها للفدية .
رحلة عنترة الشاقة من أجل إحضار التفاحات الذهبية الثلاثة .
عودة البطل من الرحلة وزواجه من عبلة ، بعد تحرير القبيلة .

ومما لا شك فيه أن هذا البناء ساعد على تماسك الأحداث وترابطها بشكل يشد انتباه الطفل وهو يتتبع مشاهد المسرحية، وما تجدر إليه الإشارة أن السيد حافظ، ثار في هذه المسرحية على الخشبة الإيطالية ، وتمرد على القواعد الكلاسيكية المعروفة في المسرح الأرسطي من خلال مكان العرض المحدد في أحد البيوت العربية فهو ليس قاعة مخصصة للمسرح ، بل صالون عادي فقط . ومن ثم نفهم رغبة المؤلف في التعريف بهذا الفن من جهة ، وإطلاع الطفل العربي على تراثه و على أبطال العرب انطلاقا من البيت .

ثانيا : التناص :

من المؤكد أن السيد حافظ استقى مادة مسرحية " عنترة بن شداد " من الحكاية الشعبية المعروفة في الأدب العربي ، إيمانا منه بقدرتها على معالجة قضايا العصر التي يتخبط فيها الطفل العربي . وهذا التعامل مع التراث يؤكد بالضرورة حضور التناص في المسرحية . والتناص كما عرفه الدكتور مصطفي رمضاني هو "تأثر نص بنص أو نصوص أخرى عن طريق الاستفادة المباشرة أو غير المباشرة بالاشتغال و الاحتداء أو التضمين أو الحذف أو الزيادة أو الاستلهام أو التقاطع أو المشابهة أو التمثل الخ .... "

ويمكن تأكيد عملية التناص من خلال ما يلي :

الاحتفاظ بأسماء أبطال الحكاية الشعبية مثل عنترة ، عبلة ، الربيع بن زياد ، عمارة ، ضرغام ...
معاناة عنترة العبودية وحبه لابنة عمه عبلة .
الاحتفاظ بالصراع القبلي في المجتمع الجاهلي .
مغامرات عنترة وفروسيته في سبيل فداء قبيلته .

ثالثا : الصراع الدرامي :

من البديهي جدا ، أن تتوفر كل مسرحية على صراع درامي لأنه لا مسرح بدون صراع ، ولا صراع بدون أسباب . وعلى هذا الأساس تتأسس مسرحية عنترة بن

شداد على وجود صراع بين شخصيات المسرحية، نظرا للتناقضات الكائنة بينها، الشيء الذي يجعل الصراع حاضرا بشكل واضح . ويمكن تقسيمه إلى صراع داخلي وآخر خارجي .

- الصراع الداخلي : يصور المؤلف منذ البداية معاناة عنترة وإحساسه بالغربة والضياع داخل قبيلته نتيجة المفارقات الكائنة بينه وبين شباب القبيلة المتنافسين على الزواج من عبلة . وبذلك يمكن القول أن صراع البطل هو صراع داخلي بسبب الحيف والظلم الذي ظل يعانيه داخل مجتمعه الذي لا يعتمد إلا على القوة والعنصرية . وفي سبيل تجاوز هذا الوضع ، كان عليه أن يعرض نفسه للمخاطر والصعاب لا سيما وأنه كان تحذوه رغبة في التحرر والانعتاق من العبودية. ويظهر الصراع النفسي للبطل أيضا حين يعرض نفسه للجوع والضياع ببيعه للرغيف الذي كان معه ، من أجل شراء الحكم . وقد استفاد منها في رحلته الشاقة .

- الصراع الخارجي : ومع تطور الأحداث وتناميها ، يتطور الصراع ليتحول من صراع نفسي للبطل إلى صراع خارجي بين قبيلة عنترة والأعداء الذين أسروا كل الشبان والفرسان حتى إنه لم يبق في القبيلة غير العجائز و الأطفال . ولفك القيد عنهم طلب الأعداء الفدية . ولم يكن مع عنترة إلا أن يرحل للبحث عن الحل. وعاش لذلك مغامرات مليئة بصراعات كادت أن تودي بحياته لولا حكمته ونباهته.

وبالإضافة إلى الصراع الاجتماعي والنفسي . نجد الصراع الثقافي بين ما هو عربي محض . وبين ما هو غربي دخيل . ويمكن الاستدلال على ذلك بارتباط الأطفال بالثقافة الأجنبية ، في الوقت الذي يرغب فيه الآباء تثقيفهم وتعريفهم بتراثهم التقليدي. ويتضح لنا ذلك من النص المسرحي :

الأب : أنا لا أفهم كيف يعرف أولادنا حكاية جو نكر وبيل وسبستيان ولا يحفظون أبطال حكاياتنا .

الطفل الثالث: يا أبي من أين يحفظون .... هم يعرفون ما يقدم لهم ...

فتحي : حكايات فرسان العرب كثيرة ولكن أين هي ....؟

عم سالم : في الكتب !

الأب : نعم لابد وأن يقدمها المسرح والتلفزيون للأطفال ....

وعلى العموم ، فإن المسرحية حافلة بالصراعات المتعددة التي تعكس الواقع العربي بشكل واضح . وقد حاول المؤلف الكشف عنها من خلال صراع الشخصيات

المتعارضة المواقف .

ولعل ما يستوقفنا في المسرحية ونحن نتحدث عن الصراع الدرامي هو أن الصراع بين البطل وباقي الشخصيات لم يكن متكافئا .وعلى الرغم من ذلك استطاع أن ينتصر في كل معركة خاضها بفضل استخدامه للعقل وللحكمة. وهذا رغبة من المؤلف في تأكيد قيم الخير ودحض قيم الشر .

رابعا : الشخصيات :

تنقسم شخصيات المسرحية إلى شقين ، يتمثل الأول في الشخصيات المحورية التي تشكل اللبنة الأساسية لأحداث المسرحية ومجرياتها وفي مقدمتها .

عنترة بن شداد : العبد الأسود الذي ارتبط اسمه بالبطولة والمغامرة والشجاعة والذي تحول لونه الأسود إلى حافز حقيقي للتحديات التي واجهها في طريقه من أجل تأكيد انتمائه للقبيلة . وقد شكل إلى جانب عبلة طرفا واقعيا وتاريخيا في الحكايات الشعبية وقصص البطولات. وهو في مسرحية السيد حافظ البطل الرئيسي في تحريك أحداث المسرحية وصناعة مشاهدها . وهو الذي تجسدت من خلاله كل معاني التضحية والسمو التي حاول المؤلف إيصالها للأطفال . وعليه يمكن اعتبار الشخصية النموذج أو القدوة التي ينبغي الإقتداء بها في المواقف الصعبة مثل التي خاضها عنترة وهو يكافح من أجل العثور على التفاحات الذهبية الثلاث ، والظفر بزواج عبلة المرتبط بتحرير القبيلة من الأسر .

و على هذا الأساس فإن عنترة هو رمز العقل والعلم ، والمثل العليا لذلك انتصر على القوى التي تمثل قيم الشر .

عبلة : تشكل النواة التي تتصارع من أجلها عدة شخصيات بهدف الزواج منها والاقتران بها، فالربيع يسعى عن طريق المال إلى كسب قلبها بصرف النظر عن مشاعرها وإحساساتها ككائن بشري . وعمارة يعتز بجماله الفاتن ويجعله مدخلا لرضاها . وضرغام يفتخر بقوة عضلاته ، لكن على الرغم من كل هذه المغريات المادية والمعنوية فإنها ترفضهم جميعا ولا تقبل أي واحد منهم . وقد ربطت مصير زواجها بمن يعتق قبيلتها من الآسر ، ويحقق لها الشرف والكرامة ، وليس بمن يتباهى بالمظاهر الزائفة . وشخصية عبلة تحتمل أكثر من تأويل فهي رمز للأرض العربية ، مصدر كل صراع أجنبي من أجل الاستحواذ عليها . وهي أيضا شرف القبيلة الذي جعل عنترة يرى فيها كل المستقبل وكل رجولته واكتماله الطبيعي .

وقد عمل المؤلف منذ بداية تفاعل أحداث المسرحية بعد هجوم الأعداء على القبيلة

على إظهار عبلة باعتبارها الوجه الأخر لانعتاق القبيلة وتحررها ، الشيء الذي يعكسه عنترة من خلال تشبثه بعبلة ، وهما معا يشكلان شخصية واحدة تتجمع حولها معاني العشق ، والصراع من أجل أهداف نبيلة ومتداخلة وهي تحرر القبيلة وتحرر عنترة وتحرر عبلة.

وهناك شخصيات أخرى ثانوية مقارنة بعنترة وعبلة . لها أهميتها في بلورة أحداث المسرحية وتحدد في :

شيبوب : أخو عنترة وصديقه . وهو يقوم بدور الوسيط بين عبلة وعنترة ، إذ يؤكد لها بين الفينة والأخرى بأن عنترة حي وسيعود منتصرا لا محال . وهو أيضا رفيق عنترة في الرحلة الصعبة .

أما ضرغام ، الربيع ، وعمارة فيمكن اعتبارهما شخصيات سلبية في المجتمع نظرا لما تتصف به من صفات الأنانية وحب الذات . فهي لا تفكر في مصير قبيلتها المأسورة ، بقدر ما تهدف إلى تحقيق رغبتها عن طريق تقديم المغريات لعبلة قصد الزواج منها . ونظرا لسلبية هذه الشخصيات فإن المؤلف جعلها مغيبة في معظم صفحات المسرحية .

الحكيم : تعتبر شخصية الحكيم بمثابة المصباح المنير الذي أضاء الطريق لعنترة خلال رحلته الشاقة، بفضل الحكم التي باعها إليه ، وهو بذلك شخصية إيجابية في المسرحية لها دورها في مساعدة عنترة وانتصاره .

أما الحية الخيرة ، فمأساتها تكمن أساسا في إبعادها عن الحكم وطردها من القصر من لدن أختها الشريرة . وهذا الصراع يجسد رغبة الإنسان في الوصول إلى الحكم دون مراعاة العلاقات التي تجمعه بمن يصارعه .

الحية الشريرة وملك المهرجان وملك القرود : هي شخصيات ترمز إلى القوة والسلطة دون المعرفة والعلم ، الشيء الذي جعل مصيرها الموت والفناء .

وهناك أيضا شخصية الصياد ، الطيب ، الحراس ، وغيرها. وهي ساهمت في بلورة الصراع وتطور الأحداث .

خامسا : الفضاء المسرحي :

ونقصد به بنيتي الزمان و المكان ، أما فيما يخص الزمن فالمؤلف لا يجعل للمسرحية زمنا معينا أو محدودا ، ومع ذلك يمكن أن نقسمه إلى زمن مرتبط بزمن التمثيل، وهو زمن الحاضر حيث تجتمع الأسرة وباقي الضيوف الحاضرين ، ويقومون بحكي حكاية عنترة بن شداد وتمثيلها . ويؤكد ذلك استعمال المؤلف

لأفعال الحاضر (سنمثل ونحكي حكاية عنترة بن شداد) .

أما الزمن الأخر ، فهو زمن ماضوي تراثي يعود بنا إلى العصر الجاهلي ، ويعكس بطولة عنترة وصراعه ضد القهر والعبودية . ويتنوع الزمن داخل الحكاية بتنوع الأحداث وتطورها نذكر :

- زمن رحلة عنترة من أجل التفاحات الذهبية الثلاثة – زمن أسر القبيلة – زمن عودة شيبوب من القصر – زمن الصراع من أجل الاقتران بعبلة .

أما المكان ، فإن المسرحية لا تنفرد بوحدة المكان ، بل تتميز بتنوعه تبعا لتنوع الأحداث ويتحدد فيما يلي :

البيت : وهو مكان اجتماع أفراد الأسرة والضيوف الحاضرين عندهم . وهو أيضا مكان عرض المسرحية المرتجلة ، والمقصود من هذا المكان هو خلق الترابط العاطفي بين الأسرة الواحدة وتحقيق التواصل الفني فيما بينهم عن طريق الحكايات العربية، وارتجال إحدى المسرحيات التراثية.

الصحراء : وهو مكان مفتوح للمغامرة والمصير المجهول .

القـــصر : وهو مكان منغلق يوجد فيه الملك المهرجان الذي يصدر القرارات بدون نقاش ، فيأمر بالقتل والتعذيب . فالقصر رمز لكل قصر في الوطن العربي يمارس الضغط والقهر ضد الإنسان المتأزم نفسيا واجتماعيا واقتصاديا .

الخيمة : وتتوزع ما بين خيمة عبلة وخيمة عنترة ويشكل هذا المكان مأوى الإنسان العربي قديما.

وادي الحيات وملكة القرود : وظف السيد حافظ هذه الأماكن باعتبارها أماكن توجد بها حيوانات ، قامت هي الأخرى بتطوير أحداث المسرحية وتشكيلها . وهي مكان خيالي غير واقعي يضفي طابع العجائبية على الأحداث ويشد الأطفال .

وعليه فإن هذا التكثيف في سرد الأماكن يتناسب وميولات الطفل الذي يميل إلى التجديد والحركة. ويتناسب أيضا مع أحداث المسرحية المليئة بالمغامرات البطولية، وكل ما يثير دهشتهم .

سادسا : اللغة المسرحية والحوار :

لقد أحسن السيد حافظ الفعل حين اختار اللغة العربية الفصحى لغة لمسرحيته. وهذا من شأنه أن يحقق لها الانتشار اللا محدود داخل أي قطر عربي ، بحكم أنها اللغة الأم . بخلاف استعمال اللهجات المحلية التي لا تفهم إلا من طرف جمهور ضيق . ولعل اختيار اللغة التي يكتب بها المؤلف كانت محط نقاش وأخذ ورد داخل

الأوساط الأدبية .
ومن الطبيعي جدا أن يوظف السيد حافظ اللغة العربية الفصحى لأنه يحكي السير الشعبية المعروفة في العصر الجاهلي . هذا العصر الذي تميز بازدهار هذه اللغة وتداولها بين الألسنة .
تتسم لغة المسرحية بالبساطة والسهولة لكونها موجهة للأطفال . وقد تحقق ذلك على مستوى الواقع حين وضعت المسرحية بين يدي مجموعة من الأطفال الذين تتراوح أعمارهم ما بين تسع سنين وثلاثة عشرة سنة ، إذ فهموا لغتها واستوعبوا أحداثها .
أما فيما يخص الحوار ، يعتبر الوسيلة الوحيدة للتواصل بين الشخصيات وإبراز الصراع الدائر بينها. ومسرحية عنترة بن شداد تعتمد الحوار المعبر عن الحالة التي تعيشها كل شخصية . ويلاحظ على هذا الحوار قصره حتى إنه يلخص في جملة واحدة ، مثل قول الطفل الثاني : " أريد أن أفتح التلفزيون ."
أو أكثر في قول زبيبة :" يجب أن تفعل ما يجعلها تثق بك وتميزك عن الرجال ... يجب أن تفعل شيئا للقبيلة . "
وقد تتقلص هذه الجملة لتبقي عبارة عن كلمة واحدة من مثل : قول شيبوب : " حلاوة ... "
أو قول عبلة : " الآن ... " .
مع استعمال الأساليب كنداء ، الاستفهام ، بالإضافة إلى الأمر والنهي والتعجب .
وإلى جانب هذه المكونات الفنية يمكن الوقوف عند عناصر أخرى لا تقل أهمية عن سابقاتها نحو عنصر التشويق الذي وظفه السيد حافظ في المسرحية ، إذ يتضح أنه استعمله بكثرة نظرا لمكانته في نفس الطفل .
وقد تحقق هذا العنصر من خلال أحداث المسرحية ، المليئة بالمغامرات البطولية التي خاضها عنترة وهو يبحث عن التفاحات الذهبية . وكذا من خلال الأحداث الغريبة مثل حديثه مع الحيات ومع ملك القرود والملك المهرجان .
كما وظف الأسطورة نظرا لارتباط الطفل وإعجابه بها . وتتجلى أساسا في رحيل عنترة من أجل جلب التفاحات الذهبية .
وعليه فإن السيد حافظ كان مدركا لخصوصيات الطفل واهتماماته. لذلك جاءت مسرحيته متضمنة لأسس وخصائص مسرح الطفل التي لا غنى للكاتب المسرحي عنها.
وعلى العموم، فإن المسرحية حافلة بالقيم الفكرية والفنية الكفيلة بتحقيق تواصل حي وفعال مع الطفل العربي .

الحكاية الشعبية في مسرح الطفل
عند السيد حافظ
من خلال مسرحيتى سندريلا والأمير
و قميص السعادة

د. عبد العزيز خلوفه

ضمن بحث لنيل الإجازة من جامعة

سيدي محمد بن عبدالله – كلية الآداب و العلوم الإنسانية

ظهر المهراز – فاس

المملكة المغربية

اشراف : د. يونس لوليدي

السيد حافظ كاتب مسرحي، وصحفي، وسيناريست. ولد سنة ١٩٤٨ بالإسكندرية جمهورية مصر العربية، حاصل على دبلوم في علم النفس والتربية عام ١٩٧٥ وعلى الجائزة الأولى في التأليف المسرحي بمصر عام١٩٧٠، وجائزة أحسن مؤلف لعمل مسرحي موجه إلى الأطفال في الكويت عن مسرحية سندريلا عام ١٩٨٣م عضو اتحاد الكتاب المصريين والعرب، وعضو نقابة المهن التمثيلية والسينمائية المصرية. وهو أول كاتب عربي تطبع أعمالة للأطفال والكبار على الانترنت منذ عام ١٩٩٧، وعضو شرفي في المنظمة الأمريكية للتربية المسرحية جامعة أريزونا، وتنشر له جامعة أنديانا بالولايات المتحدة الأمريكية، كما تنشر أعماله في بريطانيا باللغة الإنجليزية. صدرت له عدة مؤلفات للكبار منها : كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى، الطبول الخرساء في الأودية الزرقاء، ظهور واختفاء أبو ذر الغفاري، حكاية الفلاح عبد المطيع. وله أعمال مسرحية للأطفال نذكر منها : سندس، علي بابا، عنتر بن شداد، الشاطر حسن. ألف عدة مسلسلات تلفزيونية وإذاعية على سبيل المثال عصفور تحت المطر، همام وبنت السلطان وقدمت أعماله في أكثر من بلد عربي.

بعد هذه المحاولة التقريبية عن سيرة الكاتب وأعماله، سنحاول الآن الكشف عن خبايا أفكاره، وجوهر بعض مسرحياته التي ألفها للأطفال وهي : مسرحية " سندريلا والأمير " ومسرحية " قميص السعادة ".

ترى إلى أي حد نجحت تجربة السيد حافظ ؟

المبحث الأول: خصائص الكتابة المسرحية في مسرحية "سندريلا والأمير"

المطلب الأول : حضور الحكاية الشعبية :

" سندريلا " حكاية شعبية معروفة ومتداولة في الأدب الغربي، وشائعة بين الأوساط الشعبية المختلفة، ونظرا لروعتها ومرونتها ولتناسبها مع الفئة العمرية الناشئة، فقد عولجت مسرحيا وتلفزيونيا عدة مرات، كما وظفها القصاصون والشعراء في أعمالهم الإبداعية، لما تعالجه هذه الحكاية من قضايا شائكة يجد الكاتب ضالته فيها. والسيد حافظ ككاتب مسرحي بتجربته وخبراته في البحث عن الأدوات والأساليب المسرحية المناسبة لعقلية الأطفال تمكن من توظيف هذه الحكاية في قالب فني رائع، وعندما قرأناها تبين لنا الدور الفعال والجهد الجبار الذي بذله أثناء الاقتباس، فهو لم يأخذ الحكاية كغذاء طازج سبق للأطفال أن ذاقوا طعمه، بل يجده على العكس من ذلك، وضعها في قالب ولونها بألوان تتناسب

وخيال الطفل، فنراه قد استغل الحكاية كمادة خام وقام بتحويرها إلى مسرحية اثبت فيها ذاتيته وغرس وسطها أفكارا وقيما لم تحملها الحكاية من قبل، وجعلها تكتسي طابعا عصريا، وتنحني أمام الثقافة العربية الإسلامية، وفي هذا الإطار يقول السيد حافظ " أريد هنا الإشارة إلى نقطة واحدة وهي أن حكاية سندريلا ليست غريبة عن واقعنا العربي كما هي ليست غريبة عن الكويت وموروثها الشعبي. فقد اثبت الدكتور محمد رجب النجار في بحثه حول حكاية سندريلا أنها جاءت ضمن ٣٨ حكاية مستمدة من التراث الموجود في أنحاء العالم من هنا أريد التأكيد على أن حكاية سندريلا ليست غريبة عن الكويت. فكثير من القصص الشعبية الكويتية لها جذور تحمل حكاية سندريلا التي نقدمها في هذا العمل المسرحي " [١].

موضوع الحكاية يدور حول سندريلا، فتاة يتيمة الأم، مضطهدة، نشأت بين زوجة أبيها وأختيها من والدها في جو من القهر والإذلال، فقد حملوها مالا تطيق، ولم يعطوها مقابل ذلك شيئا، سوى القهر والهوان من الكلمات. وفي يوم من الأيام يدعو الأمير إلى حفل حضرته سندريلا بمساعدة امرأة عجوز تسمى " أم الخير "، وفي منتصف الليل تهرب سندريلا تاركة فردة حذائها، فيبدأ الحراس بالبحث عن صاحبة الحذاء المفقود فيعثرون على سندريلا ويحضرونها للأمير ومعها زوجة أبيها وأختيها، اللائي أردن حرمانها من هذا الحق، وفي القصر ستواجه سندريلا مؤامرة الوزير الذي خطط لتكون ابنته هي زوجة الأمير، وبعد صراع مرير، تغيرت الأحوال ودارت عقارب الأيام صوب ساعة الحق حيث تحقق العدل وتزوج الأمير نور الدين بسندريلا وعمت الفرحة البلاد.

المطلب الثانى :البناء الدرامى :

أ – تقسيم المسرحية : "سندريلا والأمير "

قسم السيد حافظ مسرحية " سندريلا والأمير " إلى ثلاثة فصول :

- الفصل الأول : (من الصفحة ٧ إلى الصفحة ٢٦)

افتتحت المسرحية بأجواء السوق وفيه يدور حوار بين سندريلا والعم خليل نفهم منه معاناة سندريلا نتيجة قساوة زوجة أبيها معها، وهذه البداية دقيقة ورائعة لأنها انطلاقة تحتوي على مفاتيح تساعد على فهم الأحداث المقبلة، ويظهر المنادي الذي يعلن البحث عن صاحبة الحذاء التي يريد الأمير الزواج منها، والحراس يقومون بدورهم كما يجب إلى أن وصلوا إلى منزل سندريلا، هنالك سيتمكنون من

معرفة صاحبة الحذاء، وهي سندريلا بعدما رفضت زوجة أبيها وأختيها أن تقيس الحذاء، لكنها أصرت ودافعت عن نفسها وقاست الحذاء، هنا سيكون المؤلف قد علم الطفل كيف ينال حقه. وبعدئذ غادر الحراس المنزل ومعهم سندريلا وأهلها متجهين إلى القصر الذي ستتعرض فيه سندريلا لأبشع ظلم وهذه المرة جاء من طرف الوزير " مرجان " الذي دبر حيلة وهي إقناع الحارس بتبديل الحذاء الأصلي بحذاء " وردة ناز " ابنته التي أرادها أن تكون هي زوجة الأمير نور الدين، وبالفعل تمكن الوزير من طرد سندريلا المتهمة بالخيانة والكذب، ورغم ذلك لم يقتنع الأمير بما حدث، واتضح هذا عندما عمد المؤلف إلى جعل الأمير يحلم من جديد بسندريلا لكونها هي صاحبة الحذاء، وفضل السيد حافظ ختم الفصل الأول بهذه الأحلام كي يزيد تشويق الطفل تجاه أحداث المسرحية، وجعل الطفل يتساءل عن مصير سندريلا. هل ستعود إلى القصر أم لا؟

- الفصل الثاني : (من الصفحة ٢٧ إلى الصفحة ٥٤)

افتتح هذا الفصل بنفس خاتمة الفصل الأول حتى يتمكن الطفل من متابعة الحكاية بسهولة ويقدر على الربط بين الحدث السابق واللاحق، فمن خلال البداية نرى الأمير مصر على إحضار صاحبة الحذاء والوزير يحاول تهدئة أعصابه وضبط سلوكه، أما سندريلا فقد طردت من منزلها بعدما كانت تدافع عن حقها ورفضت أن تتنازل عليه، وفي يوم من أيام تشردها التقت ب " أم الخير " أخت الأمير نور الدين بحيث نصحتها بالمقاومة وعدم الاستسلام والتشبث أكثر بملكها. وفي القصر يتمكن الوزير من جعل الأمير يتزوج من ابنته " وردة ناز ".

وهنا نشعر بأن الحبكة تتبلور وفق تسلسل منطقي سيكولوجي. لكن سرعان ما سيتدخل المهرج لفضح اللعبة، وأقنع الأمير بكون " وردة ناز " ليست صاحبة الحذاء، واقترح عليه الخروج إلى الشارع للبحث عن صاحبة الحذاء الحقيقي، وخرجا متنكرين بزي آخر حتى لا يتعرف عليهما أحد، وبهذا الخروج سيكتشف الأمير المظالم التي ارتكبها الوزير " مرجان " في حق الشعب، وأبدى إعجابه عما خفي عن عيونه. وأختتم هذا الفصل بطرد سندريلا من جديد بعدما كانت تحاول مقابلة رئيس الديوان في القصر لتشتكي له عما وقع لها. وقد عرف السيد حافظ كيف ينهي هذا الفصل تاركا المفاجأة إلى الفصل الثالث.

الفصل الثالث : (من الصفحة ٥٥ إلى الصفحة ٧٥)

ابتدأ هذا الفصل بنبأ وفاة الأمير نور الدين وهو أمر اصطنعه الوزير "مرجان "

مستغلا فرصة خروج الأمير وغيابه عن القصر حتى يتمكن من الجلوس على كرسي العرش، وهذا الحدث هو الذي جعل خيوط الدراما تتمدد، والخبر لم يصدقه الشعب في الوهلة الأولى فقد تعجب لهذه المفاجأة. ولما شاع هذا الأمر بين الناس وعلمه الأمير والمهرج، دافعا معا بجرأة وحرارة لإسقاط هذه الأكذوبة المفتعلة، فشلا في البداية بإقناع الناس بكون الأمير هو الذي يحاورهم. وأثناء هذا الجدل الذي جرى في السوق، ارشد شيخ السوق الأمير على منزل سندريلا، وحين وصوله إلى المنزل تحايل على زوجة أب سندريلا بدعوى أن زوجها ترك لها مالا، إلى أن وضحت له الطريق الذي سلكته سندريلا، وفي طريقه التقى بأخته " أم الخير " التي ساعدته ودلته على سندريلا التي عادت إلى القصر، أما الوزير فقد استغل الوضع ورفع من الضرائب غير الشرعية وأثقل كاهل الشعب بها بمشاركة ابنته، وعاد نور الدين الذي لا يزال على قيد الحياة، وعلل الإمارة بالعلامة التي تحددها، وهنا ستعرف المسرحية ذروتها، فالعلامة هي نقطة تحول في سير العمل الدرامي. وناصر الناس كلهم الأمير نور الدين واندفعوا به إلى القصر. هنالك كانت سندريلا توبخ الوزير وابنته عما قاما به، وهكذا اختتمت المسرحية بخاتمة واضحة تسعد الأطفال حيث عوقب الوزير وابنته وكل من ساهم في إفساد البلاد، وأعلن رسميا زواج الأمير نور الدين بسندريلا، واعتذرت زوجة الأب وابنتيها لسندريلا. وقد أفلح السيد حافظ في هذه النهاية حيث أثار مشاعر الشفقة والرحمة في نفوس الأطفال.

ب—الدلالة :

الحكاية بسيطة ولكنها تحمل في طياتها كل ما يثري ويغني ملكة الطفل، فالسيد حافظ من خلال هذا النص الذي يتلاءم مع المرحلة العمرية التي يكتب لها لم يكن هدفه تسلية الأطفال، وسد فراغهمٍ، بل شحن النص بمضامين اجتماعية، وإنسانية، وروحية تتلاءم وتنسجم مع توقعات الأجيال الصاعدة. فمن الدروس التي يمكن أن يستفيد منها الطفل - والتي أراد السيد حافظ إيصالها إلى عقليته - مشكلة الفوارق الطبقية وما يسببه من أزمات اقتصادية في البلاد، كما حبب المؤلف نشوء جيل الكفاح والنضال للدفاع عن الحق. ويتجلى هذا كله في قصة سندريلا التي قاومت معارضيها حول الحذاء فرغم ضعفها وفقرها فقد انتصرت وهزمت الوزير وابنته اللذان يتمتعان بنفوذ قوي وسلطة عالية، لكن بالصبر والمواجهة يتكسر كل شيء. إن السيد حافظ أراد أن يربي في الطفل التحدي

والصمود والإقدام، فهو يقول له إن كل شيء ممكن، وأن مع العسر يسرا، وفي هذا الصدد يقول السيد حافظ : " النص المسرحي الجديد " سندريلا " أتعامل من خلاله مع الطفل بواسطة خطين أساسين الأول وهو الحكاية البسيطة... " والخط الآخر " أو البعد الأساسي الثاني هو البعد الفكري للعمل حيث أهدف من خلال محاولتي البسيطة المتواضعة أن أقدم لأطفالنا مفهوم النضال والكفاح من أجل الحقوق والمبادئ التي كانت من أجلها " سندريلا ". إنني أريد التأكيد لأطفالنا أننا في عصر لا يعتمد القوى الخفية والأحلام في مجال تحقيق طموحاتنا، لأن العصر لا يحتاج إلى هذه النقاط في معايشته للواقع " [٢]. ولهذا فقد ركز على شخصية سندريلا المحورية وهو النموذج المحتذى، والمؤلف انتبه إلى أنوثة الشخصية ولذلك يمكن تحريك مشاعر الأطفال سواء كانوا ذكورا أو إناثا.

ج—الرمزية :

الجديد الوارد في المسرحية والغائب عن أصل الحكاية هو الشيء الأساسي في ما يخص عصرنة وتطوير الحكاية، فإضافة شخصية الوزير " مرجان " الذي أراد أن يزوج ابنته للأمير نور الدين ولو عن طريق الخدعة والمكر، فهذه المؤامرات المرتبطة بالواقع إنما ترمز على البطانة الشريرة الظالمة التي تخفي الحقيقة عن الحاكم، وهمها استنزاف ثروات الشعب، وتطبيق سياسة تفقير الفقير وإغناء الغني عن طريق إثقال كاهل السكان بالضرائب وجعل القانون يخدم فقط مصلحة الطبقة البرجوازية، فهذه الإضافة ذات بعد سياسي. وبالتالي فالسيد حافظ يؤكد على صلاح الحاشية التي تعين الحاكم في تدبير شؤون البلد، فأساس وجودها بالنسبة للمؤلف جلب المصلحة ودرء المفسدة، وعلى أن ازدهار الأمة وتقدمها رهين بوجود بطانة صالحة. فالتكافل الاجتماعي هو الذي يحقق الرخاء ويقضي على الفقر. وفي نفس السياق يقول د. نادر القنة " فالحكاية الشعبية هنا لا تعتبر حكاية الألم العاطفي ولكنها بطولة فضيلة الفقير، في الوصول إلى حقه من أجل تحقيق حد أدنى من العدالة الاجتماعية، وحق أدنى من تكافؤ الفرص والإنتاج في مجتمع متناقض تتداخل فيه معطيات الكساد أكثر من معطيات الإنتاج " [٣].

أما عن شخصية " أم الخير " الحاضرة في المسرحية فصورتها ترمز أكثر إلى منظمة مستقلة تدافع عن حقوق الإنسان، وتدعو إلى المحافظة على القيم الإنسانية النبيلة، فهي تقدم يد العون إلى المحتاجين والضعفاء والمساكين لا يهمها الربح والسمو بقدر ما يهمها العدل والتوازن والاستقرار. وفي ما يخص اندفاع الشعب

والأمير إلى القصر فهنا رمزية وإشارة إلى الثورة كأسلوب شرعي وحل منيع لاسترجاع الحقوق والإطاحة بالنظام المستبد.
وإن كانت مسرحيتنا " سندريلا والأمير " قد شحنت بهذه الأساليب الرمزية فإن لها علاقة باللهو الطبيعي للأطفال، ودورها إيجابي يتجلى في إيقاظ حس الطفل و الرفع من مستواه المعرفي والثقافي.

المطلب الثالث : الشخصيات بين مرجعية الحكاية والرمزية الواقعية :

إن الشخصية المسرحية من العناصر الهامة التي تتألف منها المسرحية. فهي حسب حسن المنيعي " تقوم بوظيفتها في المتخيل الجمعي من خلال الفرضيات التالية : التناغم مع ذاكرة الجمهور والارتباط بالمتخيل الجمعي ثم الارتباط باللاشعور الجمعي " [٤].
وفي مسرح الطفل نجد مسرحياته تحتوي على شخوص ليس لها ارتباط بالأدب الواقعي المعاصر، وكنت قد طرحت هذا السؤال على السيد حافظ : الشخوص الواردة في مسرح الطفل بعيدة كل البعد عن أدبنا الواقعي المعاصر، فما السر في ذلك ؟ فاستطرد قائلا : " أي واقعي.. الواقع الذي يعيشه الطفل معقد وبشع، نحن كتاب المسرح وكتاب الدراما التلفزيونية يكفي أن نخطف عقول الأطفال من هذا القبح، ونخطف أفكارهم في هذا الصندوق.. نريدهم أن يغتسلوا من هذا الواقع البشع لأنه قد يسبب لهم الإحباط.. فإني باعتمادي على التراث والأسطورة والخيال اسرق الطفل وأخطفه إلى عالم آخر وأقول له إن الغد أفضل وأنت تستطيع أن تغير هذا الواقع. فأنا وجيل من الكتاب فشلنا في تغيير الواقع السياسي، فأنت تستطيع أن تغيره، وأنت الفارس القادم، فهل تستطيع أيها الطفل الجميل أن تغير ما فشلنا نحن فيه وهذا هو دورنا في الفن.. نريد أن يهرب الطفل من هذا الواقع.. إن علينا تغيير هذا الواقع، وهذا ما يجب أن يفعله الكتاب"[٥].
والشخصيات المسرحية الموظفة في مسرحيتنا " سندريلا والأمير " جلها محببة للطفل سيضطر للحديث عن مرجعيتها في الحكاية وما علاقتها بالواقع ترى إلى أي حد ساهمت في تحريك الخطاب المسرحي ؟.

١- سندريلا : الشخصية المحورية في المسرحية، البطلة والنموذج المحتذى، عرفها الطفل في البداية يتيمة فقيرة وفي النهاية عرفها أميرة، رمزا للكفاح والنضال الشعبي.

٢- الأمير نور الدين : الأمير الغافل عما يجري في الشارع، أحبه الشعب لخصاله

الطيبة، وعلى مستوى الواقع يرمز إلى الحاكم الذي يرعى البلد بنية حسنة.
٣- الوزير مرجان : الشخصية الإضافية إلى الحكاية ساهمت في تمديد مسارها، استنزف ثروات الشعب، وهدفه من البداية الاستيلاء على الحكم، وهو رمز إلى الشر والظلم وإلى البطانة الفاسدة التي تستغل السلطة لخدمة أغراضها الخاصة.
٤- وردة ناز : فتاة تربت في أوساط أرستقراطية، ابنة الوزير مرجان، أفكارها لا تختلف عن أفكار أبيها، يحاول المؤلف من خلالها المقارنة بينها وبين سندريلا ليبين للطفل أن أبناء الطبقة الميسورة لا يتعبون في الحصول على مناصبهم ولا يرضون بالتعايش مع أبناء الشعب، وهي رمز للشر والكبرياء.
٥- المهرج : لم يلعب دوره المعروف وهو تسلية الأمير وقص الحكايات عليه، بل جعله السيد حافظ شخصية إيجابية يستفيد منها الأطفال انطلاقا من حكمه ومواعظه، أراده السيد حافظ أن يباشر الخطاب، كما جاء في الصفحة ٣٧، يقول : الغش حرام.. والكذب الحرام... والغش صار حقيقة يا أهل المدينة فالطفل يستقبل هذه الدروس في ظرف ذهبي يكشف النقاب ويفضح المستور وهو رمز للخير والصلح، وإلى المستشار الصالح الذي يرافق الحاكم.
٦- أم الخير : أخت الأمير نور الدين، دفعت هي الأخرى ثمن تجبر الوزير، ركز عليها المؤلف لحل عقدة الحبكة المسرحية، ولطمأنت الأطفال. فهي رمز للكرم والإحسان، وللفئة التي تدافع عن حقوق الإنسان.
٧- هنود : زوجة أب سندريلا، استغلت ضعف سندريلا ومارست عليها أبشع أنواع العذاب، فهي رمز للقساوة والازدراء.
٨- فهيمة ونعيمة : أختان لسندريلا، تفكران بمنطق أمهما هنود، وهما رمز للحسد، والغرور، والغيرة.
٩- شيخ السوق : شخصية تعبر عن انتماء وهوية الأطفال فهو رجل يدعو إلى التعقل، فهي شخصية أساسية وظفها السيد الحافظ لزرع الثقافة الأصولية الإسلامية في عقول الأطفال. كما جاء في الصفحة ٥٦ من مسرحيتنا يقول شيخ السوق :
"لكل أجل كتاب" وفي الصفحة ٥٦ يقول: "لا حول ولا قوة إلا بالله " وفي الصفحة ٧٢ يقول : " جاء الحق وزهق الباطل، إن الباطل كان زهوقا " وهذه آية مقتبسة من القرآن الكريم (الآية ٨١ من سورة الإسراء). يهدف السيد حافظ من خلال هذا ربط الأطفال بواقعهم الإسلامي، فالشخصية رمز للإيمان والتقوى.

١٠- المنادي: الشخص الذي يبلغ الناس بما يحدث في القصر، صاحب المستجدات والأخبار المفاجئة وهو رمز لأجهزة الإعلام في واقعنا المعاصر.
١١- خليل : بائع الخضر كان يساعد سندريلا ويقف بجانبها في الشدة، ويشاركها المأساة فهو رمز للرحمة والشفقة والعطف.
١٢- شهبندر التجار : شخصية ميسورة، وكان معارضا لزواج سندريلا بالأمير بدعوى أن القصر لا يليق بها، رمز إلى الفوارق الطبقية.
١٣- القاضي : المندد والرافض لسلوك الوزير بعدما ظهرت حقيقته، رمز إلى الجهاز القضائي العادل والمستقل.
١٤- الشرطي : أحد أعوان الحاشية الفاسدة. رمز إلى القمع.
١٥- مجموعات من أهل السوق : شحاذ، امرأة، عصفور الحاوي : من خلالهم تتضح الصورة عن أبناء الشعب فهم رمز للضعف و التهميش.
١٦- مجموعات : حراس، امرأة، حاشية، تجار، زهرات : شخصيات ليس لها دور كبير في تطوير الأحداث، ولكن حضورها مبرر لكونها توضح صورة أجواء القصر للأطفال.

المطلب الرابع : الحوار/ اللغة :

إذا كان الحوار المسرحي هو الأداة الأساسية للتعبير عن الأحداث، فإنه قد ساهم بشكل كبير في المسرحية التي بين أيدينا نظرا للمسحة الشاعرية التي تميزه، إضافة إلى قصر جمله كما في الصفحة ٣١ (مرجان: أقول لك أضحكها يا مغفل.... المهرج : يحكي أن فأرا هزم أسداً....).
فمثل هذه الجمل تجعل الأطفال أشد انتباها لسماع الحوار. وهذه سمات أساسية في الحوار فهي تلائم طبيعة الطفل، وتشده إلى متابعة الأحداث حتى نهايتها، كما كتب الحوار بلغة فصحى بسيطة ومفهومة ومتداولة في قاموس كل طفل عربي ففي الصفحة ٤٣ مثلا (الوزير : قل يا مولاي ماذا تريد ؟
الأمير : أريد الحقيقة
الوزير : أي حقيقة ؟
الأمير : صاحبة الحذاء الجميلة... ؟)
سوف لن يحتاج الطفل إلى البحث عن معنى المفردات، والسيد حافظ مقتنع بهذه الخصائص ولا يقول ما لا يفعل. والدليل عندما طرحت عليه هذا السؤال : هل يمكنكم أن توضحوا لنا خصائص الكتابة المسرحية الموجهة إلى الطفل والتي

ترونها انتم مناسبة لمستواهم الفكري؟
فأجابني قائلاً:
" أولا : إن الكاتب عند ما يجلس لكتابة مسرحيات الأطفال يجب أن يكون متيقظا بحواسه الفكرية والذهنية وبمشاعره وأفكاره، حتى يكون في حالة تيقظ وتنبه شديد، لأن الطفل هو الوحيد الذي يستطيع أن يعلن رفضه للعمل الفني.. أو يعبر بصراحة ووقاحة وبوضوح دون مجاملة.
ثانيا : أن يكون الكاتب على ثقافة عالية وموسوعية في كل الاتجاهات.
ثالثا : أن يكون للكاتب القدرة على شاعرية اللغة، وأن يكتب بلغة بسيطة وواضحة ومباشرة وموحية.
رابعا : أن تكون الفكرة مضيئة.
خامسا : أن تكون الدراما عالية البناء والأحداث المسرحية متلاحقة " [٦].

المطلب الخامس :اللغات الدرامية في المسرحية :

إن الإحاطة أكثر بمحتوى مسرحيتنا هذه، يتطلب الإشارة إلى الخصائص الفنية المتواجدة في النص الذي ندرسه، ففيه بعض الإشارات التي تقرب الصورة وتوضح مسار الحدث الدرامي، وتوصل المعنى المراد والمقصود، فمنها ما يساهم لوحدها في أداء الدور التربوي والتثقيفي. وسنضطر لذكر هذه الإشارات مبرزين دواعي وجودها في نصنا "سندريلا والأمير".

١ –الفضاء الدرامي :

يلعب الفضاء الدرامي دورا كبيرا في الإحالة على الواقع الاجتماعي لأن له دلالات واضحة موحدة بين الجميع، كما يحدد لنا الزمن الواقعي الذي يتلازم مع المكان ويشير إليه، وفي هذا المحتوى تقول سامية أسعد : " والمكان المسرحي واقع معقد للغاية، بالقدر الذي يشتمل به من ناحية على مكان محسوس يتحرك فيه الممثلون (خشبة المسرح)، أو يجلس فيه جمهور المتفرجين، ومن ناحية أخرى على مكان يضم كل العلامات الحقيقية أو الضمنية الخاصة بالعرض"[٧].
وفي مسرحيتنا نجد بعض الإشارات التي تحيل على الفضاء الدرامي، ونقصد هنا فضاء السوق الذي هو المكان الخصب لترجمة الأحداث وتفعيلها. والمؤلف رأى هذا الموقع هو الأنسب لتظهر فيه العقدة وتتفجر فيه بعد الذروة والتطور، واتضحت فيه معالم الشخصيات خاصة الرئيسية منها. ولهذا فإننا نجد المسرحية قد افتتحت بفضاء سوق المدينة، وفيه ستفضح أفعال بطانة السوء، وإلى جانب

السوق هناك فضاء آخر وهو القصر الذي استحضره المؤلف لتوعية الأطفال سياسيا، إضافة إلى منزل سندريلا المهيمن هو الآخر على الفضاء الدرامي الهدف منه إظهار معاناة سندريلا، وبهذا يكون الفضاء الدرامي في مسرحيتنا قد أحال على الواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي.

٢–الديكور:

الديكور هو الفضاء الهندسي المعماري للمسرح يختزل المسافات داخل العمل المسرحي، كما يختزل الفترات في بعدها الاجتماعي والتاريخي ذات البعد الجغرافي، والحضاري، فالديكور يشير إلى فضاء العرض المسرحي بأدوات كاشفة وتحليلية لبنية العلاقات الداخلية التي يتم حولها الحكي والتمثيل، والوسائل التي يستخدمها مصمم الديكور متعدد الشكل واللون والنوع [٨].

وفي مسرحيتنا، أشار إليه المؤلف على أنه يتغير بمجرد تغيير الحدث كما في الصفحة ١٥: (يخرج فرح... يدخل الديكور القصر)

وفي الصفحة ٦١ : (تغيير الديكور)

فتغيير منظر الديكور يتطلب أن يكون المنظر خفيفا، ويمكن تركيبه بسرعة حتى لا يعيق نجاح العرض المسرحي، والديكور هنا يدور حسب مجريات الحكاية التي يتابعها الطفل، فهو يساهم بشكل كبير في توضيح وفسخ ألغاز الحكاية، كما يجعل الطفل أكثر انتباها وتركيزا.

٣-الإضاءة :

الإضاءة هي أول العوامل الأساسية من بين تقنيات المنصة المسرحية فمن فائدة كبيرة في قيام الممثلين بتمثيل أدوارهم إن لم يبصرهم المتفرجون، يستطيع النظارة في وجود الضوء المسيطر عليه أن يركزوا انتباههم على الجزء المناسب من المنصة [٩].

وليست الإضاءة صالة إبتكارية بل هي وليدة أفكار المؤلف المسرحي والمخرج ومصمم المناظر، ومدرب الرقص،والسيد حافظ أشار إلى هذه الخاصية الفنية في مسرحيتنا للكشف عن الجو النفسي والاجتماعي داخل المكان المشار إليه كالقصر والسوق والمنزل. كما في الصفحة ٣٤ من المسرحية (ضوء مع موسيقى على منزل سندريلا) وهذا ما سيسهل على الطفل إمكانية وحدوث الحكاية التي يتلقاها.

٤–الموسيقى / الأغاني :

ليست الأنشودة التي يتلقاها الطفل في مسرحه نصا أدبيا قابلا للاستذكار فقط،

وإنما إيقاعات وألحان ملائمة لمستوى الطفل، فالإيقاع هو تجنب التكرار برتابته، مما يؤدي إلى متغيرات الأنغام وتعدد الجمل الموسيقية. وهذه الميزة للأنشودة تعتمد على الدور الذي يلعبه المربي في تربية الطفل موسيقيا وتعويده على الاستمتاع الجيد للكلام الملحون، وتكوين الذاكرة الموسيقية وما يتبعها من توظيف جيد للطبقات الصوتية حسب طول أو قصر النغمة والمقطع أثناء الأداء[١٠].

وفي مسرحيتنا ما أكثر الجمل الموسيقية وما أروعها، فقد ركز عليها السيد حافظ في أكثر من مناسبة للترويح عن الطفل، إضافة إلى نقل الأفكار والمعاني إلى عقليته، فالأغاني هنا عبارة عن كلمات وألفاظ تحمل في طياتها المبادئ الراقية والقيم الإنسانية النبيلة التي يجب على الطفل الالتزام بها، كما في الصفحة ٤٩ و٥١.

(يغني المهرج والأمير) (أغنية تقول كلماتها... بما يعني... الحقيقة صعبة.. الحقيقة مرة.. أين الحقيقة، الكذب ليس له أقدام....)

وفي الصفحة ٦٨ (مضمون الأغنية في النقاط التالية)

- لابد أن يضحي الجميع في سبيل الوطن

- لابد أن يضحي الكبير قبل الصغير.. والغني قبل الفقير..)

وقد يكون وقع الأغنية سلبا على نفسية الطفل كما في الصفحة ١٦ : (نحن كبار التجار نرفض أن يتزوج الأمير من بنت فقيرة...).

والموسيقى في بعض الأحيان تحدد لنا الجو النفسي للشخصيات، فالموسيقى الحزينة على وقع مشاعر الطفل تجعله يستشعر حالة الشخصية كما جاء في الصفحة ٢٣ : (موسيقى حزينة.. مع خروج الجميع)، فالحزن هنا على طرد سندريلا مقصود من المؤلف لجعل الطفل يشارك سندريلا في أحزانها، لأنها مظلومة والظلم أخطر جريمة، ولكن خاتمة المسرحية كانت بموسيقى الحفل والزفاف والفرح، فحسن الخاتمة تطهر الطفل من أية خصلة تسربت إلى ذهنه.

٥–الرقص :

أساس قائمة برامج الرقص هو المؤلفات ذات الفصل الواحد، ومن الشائع عموما في هذه البرامج أن تتضمن فصولا فردية تختار من بين العدد الصغير نسبيا من الباليهات الكاملة الطول، وعلى ذلك يكون هناك عدد كبير من فترات الراحة في العرض المسرحي[١١].

وقد حضر الرقص في مسرحياتنا مرة واحدة وكان ذلك في بداية الفصل الثاني،

والهدف منه جعل الحركة تنسجم مع الفعل أي رغبة الأمير في الالتقاء بسندريلا وإن كان هذا الحدث مجرد حلم. وكما يمكن اعتبار الرقص هنا فاصل أساسي في منتصف الحكاية حتى لا يمل الطفل من متابعتها.

٦- الملابس :

إن الزي يحدد خصوصية الشخصية بتفكيرها وانفعالها وسلوكها عامة، كما أن له دلالات عن الدور العلائقي داخل المسرحية باعتباره لباس يميز شخصية مركزية أو فرعية مثلا : اللباس العسكري لبطل تاريخي – لباس رقصة الوردة..... [١٢]

وخطة الملابس هي قائمة جميع الملابس اللازمة لإخراج ما، لممثل، ولمنظر، إنها قائمة تفصيلية لكل صنف على حدة [١٣].

وللأهمية التي تكتسيها الملابس فقد أشار إليها المؤلف في محطات عدة، ففي الصفحة ٤٣ من مسرحيتنا يقول : (وردة ناز ترتدي ثوب الزفاف) ولذلك فثوب أو لباس " وردة ناز " سيوحي للطفل مباشرة معناه، واللباس هنا يجعل الطفل يتعرف على الحدث من غير تصريح.

وفي الصفحة ٤٦ (تغيير الأمير والمهرج ملابسها بملابس تنكرية)، فلباس الأمراء مخالف لملابس العامة من الشعب. ولهذا سيتساءل الطفل مع نفسه بحثا عن سبب التغيير.

٧- الأصوات الاصطناعية :

يستعمل الصوت المكون الكترونيا. وفي المسرح لثلاثة أغراض : لتوجيه صوت الآلات الموسيقية وصوت الإنسان الذي يصدره المغنون والممثلون، وإضافة الآثار الصوتية.

وفي مسرحيتنا نجد إشارات إلى الأصوات. فكل صوت له دلالة خاصة، فالطفل يتمكن من معرفة المقصود منه. ففي الصفحة ١٧ أشار المؤلف إلى (بلاي باك صوت الثعلب) فالطفل عندما يسمع صوت الثعلب سيدرك بسرعة أن الأمر فيه خدعة ومكر.ثم هنالك إشارة إلى صوت الطبول والزفاف التي تشعر الطفل بعظمة الحدث.

المبحث الثاني : خصائص الكتابة المسرحية في مسرحية " قميص السعادة"

المطلب الأول : حضور الحكاية الشعبية :

حكاية مسرحية "قميص السعادة" هي في الأصل حكاية " الشاطر حسن " المأخوذة من الموروث الشعبي، والتي لها ارتباط بالحكايات الشعبية ذات الطابع

السياسي، ومضمون هذه الحكاية يدور حول شاب اسمه الشاطر حسن من مميزاته الإخلاص في العمل، والوقوف بجانب المحتاجين، فهو يمارس مهنة الصيد. وفي يوم من الأيام سيعثر على حافظة نقود، فأراد إعادة الأمانة لصاحبتها وهي الأميرة " ست الحسن " فاضطر اللجوء إلى القصر، وقد ألقي عليه القبض من طرف الحراس عندما كان يتسلق السور، ولما رآه السلطان أبدى له شبه بينهما، فطلب منه أن يغير ملابسهما ويترك له الفرصة لتفقد أحوال الرعية. وأثناء هذا التبادل وجد الشاطر حسن نفسه بين صولجان الحكم، فأقام العدل بالإفراج عن المظلومين، وعقاب الدجالين والمحتالين، كما حرر البلاد عندما أعلن الحرب على الأعداء واستعاد جزيرة " الأمل "، ولما عاد السلطان إلى القصر بعد ثلاثة أيام أدرك بأن الشعب في حاجة إلى العناية، وإلى تقرير مصيره بنفسه.

أما حين نقارن حكاية الشاطر حسن بالحكاية الواردة في مسرحيتنا قميص السعادة فإننا نجدها مختلفة نوعا ما مع الحكاية الأصلية ولقد تم تحويرها. ومضمون حكاية قميص السعادة مختزل في شخصية واحدة وهو السلطان حسان الذي أصيب بحالة نفسية سيئة لم يستطيع أحد معرفة أسبابها، ولحل المشكلة أمر الوزير الطبيب شعبان بأن يتحايل مع السلطان ويقول له بأن شفاءه في لبس قميص أسعد سعيد، ولكن السلطان سيدرك الأمر، وفضل الخروج إلى الشارع،وفيه سيعرف المحبة التي يكنها له شعبه، وفي نفس الوقت كشف عن المظالم والمفاسد التي ترتكب في حق الشعب،وسيستعيد عافيته بعد أن عاقب المجرمين والظالمين، وتزوج الأميرة "ست الحسن" التي عشقته بعد أن عرفت طيبته كابن الشارع وليس كسلطان تعيس.

ومهما بدا الخلاف بين الحكايتين فإن الأصل واحد باعتبارهما حكاية شعبية، والتي يمكن القول بأن منبعها قريب من قصة " حسن الكسلان " في ألف ليلة وليلة وقصة " الوحش " لخالد البرادعي، و" عودة الغالب " للدكتور فوزي فهمي، ولها علاقة كذلك مع حكاية " الملك هو الملك " ومسرحية " مغامرة رأس المملوك جابر " وهما مسرحيتان لسعد الله و نوس استمدتا من حكايات ألف ليلة وليلة، والتي بشر فيهما سعد الله و نوس بدور الشعب، البطل الحقيقي في كل انتصار، ثم مسرحية " شمس النهار " للكاتب البارع توفيق الحكيم التي استخدم فيها قسطا أكبر من فنون الفرجة ليمجد العمل، ويقرنه بالسعادة، ويقرر أن الحكمة والإنجاز هما دوما في أيدي الشعب القادر على بلوغها وهو دائما حاضر عبر الأجيال.

والمسرحيات المذكورة موجهة إلى الكبار في حين أن " الشاطر حسن " أو " قميص السعادة " موجهة إلى الصغار، وهذا ليس عيبا فالأطفال هم كذلك لهم الحق في تراثهم الشعبي، وهم الأجدر للإطلاع على المسرحيات التي تفضح الواقع السياسي لأن النضج السياسي هو أرقى مستويات التفكير. واستخدام السيد حافظ لهذا الأسلوب له مبرراته.

المطلب الثانى : البناء الدرامى :

أ - تقسيم المسرحية " قميص السعادة "

قسم السيد حافظ مسرحية " قميص السعادة " إلى فصلين :

- افتتحت المسرحية بحوار جرى بين الحراس وهم يبحثون عن الطبيب " شعبان " لإحضاره قصد الوقوف على الأزمة النفسية التي أصيب بها السلطان " حسان "، وهذه البداية بمثابة عقدة تجعل الطفل ينتظر معرفة السبب والحل لهذه المعضلة. وبعدها سيتلقى الطفل حوار بين الوزير ورئيس الشرطة الذي يرمي إلى فضح خصالهما الشريرة المتمثلة في استنزاف واستحلاب ثروات الشعب، ونهب ممتلكاته وحقوقه، وقد فكر الوزير في تزويج ابنته " ست الحسن " من السلطان، ولكنها رفضت هذا الزواج لأن السلطان لم يعجبها ولا يروق لها، ولهذا الأمر سجنها الوزير، ولما حضر الطبيب شعبان ألزمه الوزير بإقناع السلطان بأن يبحث عن قميص السعادة إذا أراد الشفاء من الحالة التي يعاني منها، وللصدفة سمع المهرج تلك المؤامرة، وأخبر السلطان الذي شكك هو الآخر في الفكرة واعتبرها حماقة، واتفقا المهرج والسلطان على الخروج متنكرين إلى الشاعر لاستطلاع ما يجري في الأوساط الشعبية، الشيء نفسه قامت به كل من الوصيفة مرجانة وابنة الوزير " ست الحسن " التي تخلصت من السجن.

- الفصل الثاني (من الصفحة ٤٥ إلى الصفحة ٩٠)

افتتح الفصل الثاني بأحداث تدور في السوق، فالمؤلف هنا نقل الطفل من القصر حيث التفاهة حول كرسي العرش إلى السوق حيث الشعب والواقع المر، والبداية كانت حول تعجب البعض على فكرة قميص أسعد سعيد مع وجود فئة أخرى رحبت بالطلب، وأبانت عن رغبتها في شفاء السلطان، وقد ظهر السلطان في السوق باسم " الشاطر حسن " والمهرج دندش باسم " المعلم مختار " متنكرين في ملابس الصياد، وقد أحس السلطان بالحب الذي يكنه له شعبه، وعرف في نفس الوقت المظالم العديدة التي ارتكبها الأعوان في حق أبناء الشعب متذرعين بالسلطة

والقانون، وظهر السلطان أمينا ومساعدا للناس من غير مقابل، ولما رأته الأميرة " ست الحسن " التي تنكرت هي الأخرى باسم " أحلام " أعجبت به وتمنت الزواج به، ومع توالي الأحداث تم الإعلان عن اختفائهما ٍ، وسرعان ما سيكشف سرهما، وهنا سيلجأ السلطان إلى الحكم باسم الشعب فقد قام بعزل بعض الأعوان الظالمين و عاقب الطبيب شعبان، وترك مهمة الحكم على الوزير لابنته " ست الحسن ". وفرح الناس بما حدث وتحققت العافية للسلطان، وشعر بالسعادة من غير قميص، وأعلن عن زواجه بابنة الوزير " ست الحسن " وهذه الخاتمة كانت مغايرة لبداية المسرحية.

ب–الدلالة :

في مسرحية الشاطر حسن : رغم فقره - وخاصة المادي - إلا أنه عندما عثر على كيس النقود في السوق أعاده إلى صاحبته " ست الحسن ". ودرس الأمانة هذا مفيد للأطفال، فقد جعل السيد حافظ الأمانة من شروط الحكم ويجب أن يتصف بها الحاكم، وبالفعل أتيحت الفرصة للشاطر حسن كي يحكم مستغلا خروج السلطان إلى الشارع، وهي مناسبة كذلك للسلطان كي يتبين له بأن ما وراءه من أشياء لن يعرفها إلا إذا وقف عليها، والشاطر حسن بوصله إلى مقعد الحكم أبان عن تشبثه بخصاله السابقة وهي العدل، والرزانة، وحب الناس، فلم يستأثر بالسلطة والمال بل أدى الرسالة على أحسن وجه، فالحاكم لا يمكن أن يكون عادلا إلا إذا كان أمينا وصادقا مع نفسه، مراع لمصلحة الآخرين قبل مصلحته، وإعلانه للحرب على الأعداء لاسترجاع جزيرة " الأمل " بعدما كانت تسمى جزيرة " الموت " دليل على رفض الاستسلام الزائف، وأن الحرب هو الحل لأزمة الاستعمار وإشارة هنا إلى الطفل بكون السيف في مناسبات عدة أصدق إنباءا من الكتب، وعلى الأمة كي تستعيد حريتها المسلوبة وأراضيها المغتصبة لابد من الحرب والجهاد في سبيل السيادة على أقاليمها الجغرافية برا وبحرا وجوا، وعلى أن التضحية في سبيل الوطن شرط من شروط الانتماء إليه، أما السلطان الذي تعرف على أبشع الجرائم التي ارتكبتها الحاشية فقد عرف الحقيقة واقتنع بأن الشعب حاكم ومحكوم في نفس الوقت. وهكذا يتضح لنا أن المسرحية قد اختزلت أسمى القيم وأرفعها وإن كانت مرتبطة أكثر بالجانب السياسي، فالطفل في حاجة إلى هذه المعرفة فهو قابل لاستقبال شتى أنواع الثقافات لأن من شروط الكتابة للطفل عدم الاستخفاف بذكائه، بل احترام ميولاته ومواقفه في أي مجال.

في مسرحية "قميص السعادة" غابت الحبكة المعتمدة في مسرحية "الشاطر حسن" كالمصادفة والتشابه بين رجل الشارع والسلطان، ومسألة الحرب ولكن هذا لا يعني أن المسرحية قد سلكت مسلكا مغايرا، فدلالتها تركز أكثر على الحاشية الفاسدة التي أراد السيد حافظ أن ينبه الأطفال إليها، فاغتصاب حقوق الشعب ونهب ثرواته من الجرائم التي لا يجب السكوت عليها، فالسيد حافظ لم يخالف ضميره أو وقف صامتا وكتم الشهادة، فنراه يثق في الأطفال الصغار ويقول لهم احذروا هنا موطن الخلل، هنا سر اللعبة. سيستفيد الطفل من هذا الأمر من خلال الحوار الذي جرى بين الوزير و رئيس الشرطة، فقد بسط لهم المؤلف الحدث حينما كان رئيس الشرطة يخرج التفاحة من جيبه و يأكلها من غير استحياء. ودفع الشعب ثمن ظلم البطانة إلى أن خرج السلطان بنفسه، وهذا يدل على أن أبناء الشعب هم ضحايا الفساد الإداري والتسيب السياسي.

ج–الرمزية :

أراد السيد حافظ من خلال مسرحية " الشاطر حسن " إظهار قدرة رجل الشارع أو ابن الشعب على تحقيق الرفاهية والنصر للأمة بأسرها، فالشاطر حسن يتمتع بأخلاق طيبة و يتحلى بصفات نبيلة وأفكاره نيرة لما لا تفتح له الباب ليعبر عن موقفه إزاء مصير الشعب. ويذكر السيد حافظ الأطفال بأن الحاكم والمحكوم في مرتبة واحدة ومن سلالة واحدة، ولذا فعلى كل واحد منهما أن ينظر بعين واحدة، وتبقى المسؤولية على عاتق الجميع، فإذا كان الشاطر حسن قد حقق العدل والنصر للأمة في ظرف ثلاثة أيام، فهذا يدل على القرار الذي يصدره الشعب، وهذه هي جوهر الديموقراطية و الخطاب موجه إلى الأنظمة العربية التي لا تأخذ بعين الاعتبار أهمية الشعب في تقرير مصيره بنفسه. أما ذكر الحرب في المسرحية فهذا نداء إلى الغيورين والمتشبثين بشبر من أراضيهم، و المقصود هنا أرض فلسطين المحتلة من طرف الصهاينة منذ مدة والعرب لم يحركوا ساكنا، والشعب برمته في الوطن العربي له رغبة في الجهاد والدفاع عن القدس الشريف.

أما في مسرحية " قميص السعادة " فالسيد حافظ يذكي الطفل ويحذره من خطورة الحاشية الضالة التي يجب الشك في نواياها، فهي السبب في تمزيق جسد الأمة، وأحوال أبناء الشعب العربي دليل على ذلك، فالحاشية الفاسدة هي التي ولدت الفقر ونشرت الجوع، وصنعت الضياع والأزمة، لذلك فالمؤلف ينبه الطفل قبل أن يشعر بالمرارة واليأس،فنراه يزرع فيه التفاؤل والثبات، وأخذ الحيطة والحذر، فيقول له

بأن المجتمع العربي في حاجة إليك، والأرض التي تدوس عليها ترحب بك لتكون أنت الحاكم الحكيم. وعندما نقرأ المسرحية نشعر وكأن السيد حافظ يقرأ عليهم آية الضحى " فأما اليتيم فلا تقهر، وأما السائل فلا تنهر، وأما بنعمة ربك فحدث.. ". وذكر الحالة النفسية السيئة للسلطان في المسرحية إشارة إلى كون السعادة الحقيقية للسلطان هي سعادة شعبه، الطفل سيفهم بأن دواء الحكام العرب لا يوجد إلا إذا كان طيبا وأمينا يراعي مصلحة شعبه، وبالتالي فمصير الشعب في يد السلطان، ومصير السلطان في يد الشعب، فالذين يعينون السلطان في الحكم إذا كانوا فاسقين فإنهم يتسببون في خنق الشعب، فعندما يخاف الوزير على منصبه يقوم بإسكات من هو أقل منه ببعض ما حصل عليه، ويقوم هذا الأخير بنفس العملية، وهكذا يفعل كل من يمسك بحبل السلطة والمتضرر واحد هو الشعب.

والمسرحيتين السالفتي الذكر ذات المسار السياسي، وللسيد حافظ عذره في اللجوء إلى هذه التقنية، فالأمة العربية في هذا العصر ما تزال تعاني من كابوس الاستعمار بشكله المباشر في الشرق الأوسط، وبشكله غير المباشر في أغلب الدول العربية، مما جعله يتخذ المسرح منبرا لإلقاء الدروس الوطنية والتاريخية. وكنت قد طرحت على السيد حافظ هذا السؤال : المواضيع المعالجة في المسرحيتين السابقتين وخاصة " قميص السعادة " لها ارتباط بالأمور السياسية، فهل ترون أن الطفل قادر على استيعاب هذه الجوانب ؟ فأجاب " نعم لها ارتباط بالأمور السياسية. فمن خلال مسرحية الشاطر حسن ومسرحية " سندس " التي كنت قد ألفتهما قدمت رؤية عن الحكام العرب الذين يعيشون في وهم، وينفصلون عن الجماهير والقضية الفلسطينية تنهار، الحكام العرب يبحثون عن مشاكلهم الخاصة الداخلية..عن قميص السعادة... وفلسطين تضيع أمامهم.. والأطفال يقبلون على هذه الأعمال بشكل رائع لأن الطفل سياسي التكوين.. فكنت أرى الطفل في الصالة يصفق وينفعل كلما سمع كلمة على الواقع السياسي.. فالطفل ليست له ارتباطات.. فهو مفكر المستقبل، جندي المستقبل، حاكم المستقبل، فالطفل كالصفحة البيضاء يتقبل كل شيء.. فمسرحية " سندس " إذا قلت لك بأنها تعرض كل عام في ستة ألاف مدرسة فإنك لا تصدق... بل كادت أن تصبح مقررة على الطلبة.. والذين يقولون أن الطفل غير قادر على استيعاب السياسة فإنه يتحدث من غير تجربة والمسرح تحكمه التجربة أكثر من أي شيء آخر.."[١٤]

المطلب الثالث : الشخصيات بين المرجعية الحكائية و الرمزية الواقعية :

الشخصية في مسرح الطفل أمر هام جدا، لما لها من دور في تحريك آليات الخطاب المسرحي يقول " محمد مسكين " : " لا مسرح بدون شخصية، يمكن أن يغيب الحوار ويستمر المسرح، يمكن أن يغيب الحدث ويستمر المسرح، ولكن لا يمكن أن يخلو المسرح من الشخصية... إن الشخصية إذا هي المحور الدال الذي تتحرك حوله الكتابة المسرحية كلها، بل هي أساس العملية المسرحية بأكملها إنها المحركة للخطاب المسرحي"[١٥].

وفي مسرحيتنا " قميص السعادة " اعتمد المؤلف السيد حافظ على شخصيات تتناسب والحدث المسرحي، وتراعي كذلك ذوق الطفل. في ما يلي عرض للشخصيات الواردة في المسرحية مع الربط بين المرجعية الحكائية والرمزية الواقعية :

١ – السلطان : الشخص المحوري في الحكاية و بؤرة الصراع الدرامي، ظهر تعيسا ولما حقق العدل شفي من حالته السيئة، وفي الواقع يرمز به إلى الحاكم الديمقراطي الذي يستفتي الشعب في مصيره.

٢ – ست الحسن : بنت الوزير الظالم، رفضت الزواج بالسلطان حسان ورغبت فيه بعد أن عرفت حقيقته، وهي رمز للأميرة الصالحة و المرأة الطيبة.

٣ – الوزير سمعان : مربي السلطان المحبوب وظالم الشعب الفقير، وظف المؤلف هذه الشخصية ليمرر عبرها الفضائح والخيانة التي ترتكبها الحاشية في واقعنا العربي.

٤ – رئيس الشرطة (همام) : شخصية لها علاقة وطيدة مع الوزير، ويسير في نفس اتجاهه المراد في الحكاية، وفي الواقع هو المسئول عن أمن البلاد، ولكنه مع الأسف ينشر الرعب في المواطنين.

٥ – الطبيب شعبان : الطبيب الذي يطيع أوامر الوزير ولا يقدر على ردها، وقد استغل الظروف وشارك الأعوان في جرائمهم. وفي الواقع ما أكثر الأطباء الذي يستغلون المرضى الفقراء فيقومون بابتزازهم.

٦ – دندش : مهرج السلطان ولكنه في مسرحيتنا لم تظهر مهمته المعتادة وظهر معينا على الحق والصواب، وفي الواقع قد يكون المستشار الرسمي للحاكم.

٧ – مرجانة : وصيفة ست الحسن، ساعدتها على الخروج من السجن ورافقتها في خروجها إلى الشارع وهي رمز لحسن الصحبة.

٨ – الحراس : لا حول لهم ولا قوة، لا يعصون الوزير ورئيس الشرطة فيما

يؤمرون، وفي واقعنا فهي التي تحرص على سلامة السلطة.
٩ – السياف : شخصية لم تكن حاضرة بقوة، ولكن ورودها لها أكثر من دلالة عند السيد حافظ، فهو الذي يقوم بقتل من عصى أمر الوزير، وفي واقعنا يرمز إلى الهيئة المختصة بفتك المعتقلين السياسيين وتصفية حساباتهم.
أما في الفصل الثاني فإننا تعرفنا على شخصيات أخرى لم تظهر في الفصل الأول؛ إلا بعد الخروج من القصر والدخول إلى الوسط الشعبي، فنرى المؤلف قد وظفها ليكشف عن معاناة أبناء الشعب.
١٠- إبراهيم الأقرع : استهتر باندفاع الناس لإحضار " قميص أسعد سعيد "، وهو من ضحايا قرارات ورشاوى القاضي الظالم، وفي الواقع يرمز إلى المعاناة والحرمان.
١١- القاضي : استغل منصبه، وامتص دماء الناس وفي الوقع رمز إلى القاضي الجائر.
١٢- أم سعيد : المرأة التي أبدت حبها للسلطان، وقد ظلمت هي الأخرى من الطبيب شعبان.
١٣- المساعد : يساعد الطبيب شعبان في خدمته. وفي الواقع الممرض الذي يقدم الإسعافات للمرضى.
١٤- المنادي : معلن الأخبار الحديثة، والناطق باسم القصر، وفي واقعنا وسائل الإعلام هي المكلفة بهذه المهمة.
١٥- فضل وفاطمة : هما اللذان رفضا زواجهما من طرف القاضي، إلى أن حقق لهما السلطان أمنيتهما.
١٦- بدران : عانى هو الآخر من تسلط وتجبر رجال السلطة.
١٧- بائع الحرير : البائع الذي التقطه كل من مرجانة وست الحسن يجول في السوق.
١٨- رجلان (١،٢) : شخصيتان دار بينهما حوار حول قميص " أسعد سعيد : في السوق.
١٩- المجموعة : جماهير شعبية حضرت عندما كان السلطان يعاقب الأعوان الظالمين ووجود هذه الجماهير دليل على البناء الديمقراطي الذي أراد السيد حافظ تبليغه للأطفال.

المطلب الرابع : اللغة / الحوار :

إن أهم شيء في الخصائص والسمات في الكتابة المسرحية الموجهة إلى الطفل هو الحوار واللغة التي كتبت بها المسرحية، فالحوار يعمل على تحقيق الحبكة ومعرفة طبائع الشخصيات، كما يكون صلة وصل بين الماضي والحاضر والمستقبل في العمل المسرحي. والحوار في مسرحيتنا " قميص السعادة " خالي من التعقيد، ويتميز بالرقة والسلامة والخلو من الأخطاء كما في الصفحة ٥٩ :

حسان : إلا أنت اسمك إيه ؟

ست الحسن : أنا اسمي أحلام.

حسان : أحلام الله اسم جميل يا صاحبة الوجه الجميل)

ولكن اللغة التي كتبت بها المسرحية تخلق مشكل التواصل مع الطفل العربي، فهي مكتوبة باللهجة المصرية التي نجد فيها ألفاظاً كثيرة تستغلق فهمها على الطفل المغربي مثلا. ففي الصفحة ٣٧.(دندش: لا خرفت ولا اتعبط أنا وأنت حننزل السوق متنكرين.

حسان : متنكرين.. يعني إيه. بتفكر إزاي يا لعين.

نلاحظ وجود مفردات لا يفهمها كل طفل عربي باستثناء المصريين، ولهذا السبب كنت قد طرحت على السيد حافظ هذا السؤال : ألا ترون أن استخدامكم للهجة المصرية في كتابتكم المسرحية الموجهة إلى الطفل العربي يجعل المسرح يخلق مشكل التواصل مع الطفل العربي ؟ فأجاب : " أنا لا أكتب بالعامية المسرحية إلا قليل، ففي بعض الأحيان يحول عملي إلى بعض اللهجات المحلية في الوطن العربي (الكويت، الأردن، البحرين....) ولكن أحب أن أكتب العمل المسرحي الموجه إلى الطفل باللغة العربية الفصحى البسيطة. أكتب باللهجة المصرية إذا كانت المسرحية ستعرض في مصر. أنا مؤمن أنه لابد من تقديم العمل باللغة العربية البسيطة. لا أومن باللغة الفصحى التي تبتعد وتغترب عن الطفل، ولا أحب أن أستخدم الألفاظ المهجورة التي انتهت " [١٦].

المراجع :

[١] أبو أحمد، حوار مع أقطاب العرض المسرحي " سندريلا والأمير " لفرقة المسرح الشعبي جريدة السياسة الكويتية، نوفمبر ١٩٨٦. ص ٢٣.
[٢] أبو أحمد، حوار مع أقطاب العرض المسرحي، " سندريلا والأمير " لفرقة المسرح الشعبي ص ٢٣.
[٣] د. نادر القنة، حذاء سندريلا يحاول أن يضيف إلى القصة المعروفة، جريدة القبس ١٩٨٦/١٢/٦.
[٤] حسن المنيعي أبحاث في المسرح المغربي، الطبعة الأولى ١٩٩٤ ص ٦٦.
[٥] السيد حافظ، شريط كاسيت سمعي، القاهرة، ٢٥ يناير ٢٠٠٣.
[٦] السيد حافظ، شريط كاسيت سمعي، ٢٥ يناير ٢٠٠٣.
[٧] سامية أسعد، مفهوم المكان في المسرح المعاصر، عالم الفكر المجلد ١٨ العدد ٤ وزارة الإعلام، الكويت ١٩٨٨ ص ٨٧.
[٨] محمد الصابر، الطفل والفضاء المسرحي، ص ١٠٨ - ١٠٩.
[٩] أمين سلامة، دليل الإخراج المسرحي، العربي للنشر والتوزيع القاهرة (دون تاريخ) ص ٥٩.
[١٠] غازي مكاداشي، موسيقى الأطفال، سلسلة ثقافتنا القومية ص ٣٠٢.
[١١] أمين سلامة، دليل الإخراج المسرحي، ص ١٤٥.
[١٢] محمد الصابر، الطفل والفضاء المسرحي. ص ١١٢.
[١٣] أمين سلامة، دليل الإخراج المسرحي ص ٨٩.
[١٤] السيد حافظ، أجوبة على الأسئلة في مسرح الطفل، شريط كاسيت سمعي، ٢٥ يناير ٢٠٠٣ القاهرة.
[١٥] محمد مسكين " كتابة النفي والشهادة " مجلة التأسيس، العدد الأول ١٩٧٨ ص : ٥٦.
[١٦] السيد حافظ أجوبة على أسئلة خص بها صاحب البحث / شريط كاسيت سمعي ٢٥ يناير ٢٠٠٣.

هامش يوميات منسى السيد حافظ
بين سندان الثقافة ومطرقة الواقع
بقلم : سعاد درير

من مصر إلى الإمارات إلى مصر مرة أخرى... ثم إلى أين؟! هذا قدر السيد حافظ. وهذه رحلته مع الاغتراب الذي سبقه إليه عابرون آخرون سقطوا سهوا من حقيبة أوطانهم، فأطالوا النشيج، لكن ما من يد انتشلتهم.ونحن نتابع في صمت مشهدا باردا على مسرح حياة السيد حافظ، نقف هنا عند بلاك أوت فاصل بين هذا المشهد وذاك المشهد القريب منه نسبيا الذي شكلت أحداثه مسرحا للثقافة التي جرّ عربتها بدر شاكر السياب فجرّته إلى الهاوية.فمن يتأمل تجربة السيد حافظ على أرض الإمارات يجد أنها لا تختلف كثيرا عن تجربة السياب على أرض الكويت التي رسمت الخطوط العريضة لقصيدته : "غريب على الخليج":

جوع إليه كجوع كل دم الغريق إلى الهواءشوق الجنين إذا اشرأب من الظلام إلى الولاده! إني لأعجب كيف يمكن أن يخون الخائنون! أيخون إنسان بلاده؟ إن خان معنى أن يكون، فكيف يمكن أن يكون؟ صحيح أن السياق يختلف من تجربة إلى أخرى في حالتي حافظ والسياب، إلا أن الدافع واحد في جوهره.فبغض النظر عن فرار السياب بسبب الإضرابات التي كان له فيها دور هام في العراق، تبقى الظروف واحدة عند حافظ والسياب. والقاسم المشترك بينهما هو محاولة التملص من شروط ظروف جاثمة لا تسمح باختلاس النفس إن ظل صاحبها رابضا في أرض تضيق به. لكن متى كانت الأرض تضيق بأبنائها؟ إن لوحة العذاب والغربة القاسية التي رسمها السياب في قصيدته لا يوازيها إلا عذاب حافظ، وغربته المضاعفة كونها تجثم على أنفاسه في الأرضين: الوطن الأم والوطن البديل.لكن إذا كان احتمال اغتراب الإنسان في أوطان الغير قائما، فهل من المستساغ والمتوقع أن يتبلل الإنسان بماء الغربة بين أحضان الأرض الأم؟! وهل يطيب لأم أن يتجرع طفلها كأس الحرمان، ويعيش حالة يتم، ويعاني احتراقات الولادة المؤجلة؟! إن الحب نفسه الذي كان يكنّه السياب للوطن وفجّر حدوده في قصيدته: "غريب على الخليج" – مثلا - سبق أن أخرجه حافظ من غمد مسرحياته وامتشقه، وظل يشهره في وجه كل حاقد وناقم على الوطن.لكن إذا كان الوطن هو نفسه حضن الأم، وكان السيد حافظ هو نفسه الولد البارّ بأمه، فإن منى هذا الولد وحلمه هو أن تطوقه هذه الأم وتحتضنه وتمتص آلامه وتضخّ الحياة في شرايين آماله المنكسرة. والحق أن مثقفا بإنسانية السيد حافظ لا ينتظر أكثر من رد الاعتبار لإنسانيته التي مرّغها الرحيل والترحال بحثا عما يحفظ ماء وجه كبريائه وماء وجه حياة أسرته

الصغيرة التي تفرقت بين راحل وطريح وران إلى الأفق بعين الوله، وبينه هو المبعثر على مدن النسيان.ورغم كل ما مر به حافظ من ظروف قاسية وقاهرة، فإنه لا يطمع في أكثر من فرصة عمل يليق بمؤهلاته وخبراته ورصيده من الفكر والمعرفة، ليحافظ على ما تبقى من أسرته، ويسد ديونه تدريجيا إلى أن تسقط الديون تباعا.الحقيقة أن ما يتخبط فيه الرجل من مشاكل من جراء الأبواب التي توصد دونه يذكرنا بشخصية "فاضل" في مسرحيته "وسام من الرئيس". فما جناه حافظ – جنـى عليه – من الثقافة لا يعادله إلا الوسام الذي جناه "فاضل" من مشاركته الباسلة في حرب التحرير التي حفظت ماء وجه الوطن وما حفظت ماء وجه كرامته هو الإنسان.والغريب أن هذه المسرحية التي كتبها حافظ منذ وقت بعيد – بداية سنوات التسعين – لا يعادل مصير بطلها "فاضل" إلا المصير الذي رسمه القدر لكاتبها حافظ. على أن الكاتب وبطله كلاهما مازال يبحث عن هذه الفضيلة التي شتتتها صراعات الإنسانية في سبيل تأكيد مقولة: البقاء للأقوى، وإن كانت مقاييس الحكم نفسها - فيما يتعلق بهذه القوة - لا تحترم المقاييس.وحتى الوعود التي تناثرت حول "فاضل" في المسرحية نفسها هي نفسها الوعود التي تناثرت حول حافظ وأُخلِفَت. وكذلك الحلم الذي زرعه الآخرون في ذات "فاضل" بلقاء ما يلزمه من دعم خارج الوطن (البلاد المحررة – الخليج) هو نفسه الحلم الذي حاول حافظ أن يصدقه وهو يبحث عن يد بيضاء في الإمارات.لكن هل من المعقول أن تكون أمهات الغير أرحم بنا من أمهاتنا؟! مؤكد أن الجواب لا قطعا. ولهذا يكون واهما كل من يظن أن حضنا آخر سيكون أدفأ وأحنّ عليه من حضن أمه. ومن هنا نأمل بصدق أن يجد السيد حافظ حضن أمه رحبا وواسعا لاستيعاب آهاته واحتواء حشرجاته وترطيب نهاراته، لأنه في الأول وفي الأخير ليس له إلا حضن أمه. ولن يشعر حافظ بالدفء الذي يتوق إليه في أي حضن آخر ماعدا حضن أمه، وإلا ما سكب الزمن حكمته في القول المأثور: "ما حك جلدك مثل ظفرك".مازال سيد نفسه ينتعل الخوف والترقب وهو ماض في طريق لم يختره، أو بالأحرى وهو ماض في طريق ما حسب أن نهايته ستكون سديمية وقاتمة إلى هذا الحد.ولا يكف هذا المثقف – الذي صدمه قارب الثقافة وهو يصطدم بصخرة الواقع– يتساءل كما تساءل آخرون لقوا المصير نفسه: أهكذا تُكَرَّم رموز الثقافة العربية؟!لكن السؤال الذي يستلّه المتفرج على مأساة السيد حافظ هو: هل كان من الضروري أن يسقط محمد السيد حافظ وأم محمد تباعا ليرى السيد حافظ وجه

المثقف العربي في مرآة الواقع؟!يوما بعد يوم تحتضر رموز الثقافة العربية على مرأى ومسمع، وتحتضر الثقافة. فهل يسارع الوطن قبل فوات الأوان إلى إنقاذ بنيه الذين لم يبخلوا عليه بجدهم واجتهادهم لتعظيم مكانته؟ أم تظل سيرة الإنسان ومسار الفنان طي النسيان ما لم يصل في الوقت المناسب "غودو" هذا الأشبه بالفانوس السحري أو مصباح علاء الدين...؟! كم قصي "غودو" هذا الذي ينتظره السيد حافظ عند رصيف الغياب!كم مائلة هي هذه الأرض التي يقف فوقها السيد حافظ مكبل القدمين واليدين!وكم بعيدة هي هذه الشمس التي لا تشرق إلا على الآخرين!صدقت نبوءتك يا السيد حافظ.ها اكتمل الطريق على ضفاف الحلم بمدائن الفضيلة والإنسانية، وتحول الإنسان إلى تفاهة. فأي كبرياء هذا الذي تطالب به التفاهة؟!ومازال متفرج السيد حافظ يطمع في كرم أخلاق بلاد المعنى علّ تتظافر جهودها وتتحد جهاتها لرد الاعتبار لسيدها البارّ

الشخصية التراثية الشعبية

في مسرح الطفل

عند السيد حافظ " نموذج على بابا"

بقلم : نزيهة بنطالب

سنة : ١٩٩٠ — ١٩٩١

تحليل مسرحيات السيد حافظ للطفل

مع مقارنتها بالأصل الشعبى

السيد حافظ يؤمن بديهية أن الطفل لا يرحب كثيرا بالنصيحة المباشرة . ولهذا اعتمد منهجا تربويا يتسلل بلطف وخفة إلى نفس الطفل ، وذلك حتى لا يثير فيهم نوازع الرفض والاحتجاج على الأوامر والنصائح المباشرة . ولهذا فهو يحاول تغذيتهم فكريا ومعرفيا وجماليا لكن بطريقة فنية إيحائية تشبع فيهم حاجاتهم الجسمية والنفسية والاجتماعية والميتافيزيقية . وعلى هذا قدم السيد حافظ إبداعات مسرحية فنية قيمة للطفل العربي . هذه الأعمال التي واجهت حالة خروجها إلى النور – إلى المتفرج الصغير – زوبعة من النقد اللاذع . إلا أن السيد حافظ بشجاعته واستماتة يقف دائما وأبدا في مواجهة مثل هذا الطوفان من النقد ، لأنه تعود مثل هذه المواجهة والصمود بفضل إرادته القوية وإيمانه بمبدئه . فليست هذه أول أشواك تعترض سبيله ، بل اعترضته أضعاف أضعاف هذه العوائق في إنتاجيته المسرحية للكبار التي قدمه باسم المسرح التجريبي . هذا المسرح الذي جاء به جديدا غريبا على القارئ العربي " في رموزه – شخصياته – أحداثه – ولغته " ، لهذا قوبل بالرفض الشديد الذي لا يحتاج إلى جدال . وقد سبق أن تعرضنا لجملة من الانتقادات التي وجهت إلى مسرحه التجريبي وهذا ما يؤكده لنا السيد حافظ نفسه في قوله " لقد رأيت أن مسرح الطفل بالنسبة لي هو المخرج أو هو الخلاص كما يقول الصوفيون. لقد رأيت أنه هو النافذة الوحيدة التي ألجأ إليها إحتماءا بالمستقبل بعد أن فشلت في أن أقدم للكبار مسرحا جديدا كان يسمى بالمسرح التجريبي ، لذلك كنت أرى أن مسرح الطفل هو الوسيلة الوحيدة. ربما كنت أبحث في مسرح الطفل عن طفولتي التي فقدتها ، ربما كنت أبحث عن المستقبل في أطفال الغد[١].

قدم السيد حافظ معظم أعماله في الكويت حيث قدمت مثلا مؤسسة البدر مسرحية "سندريلا " ومؤسسة الزرزور قدمت مسرحية " الشاطر حسن " .

وإذا كان السيد حافظ قد بذل جهدا جهيدا في تقديم إبداعات فنية للطفل ، فإن عواطف البدر قدمت جهدا قد يكون مماثلا في هذا المضمار. ويرتبط اسم الأستاذة "عواطف البدر – في الكويت – بمؤسسة مهمة للإنتاج الفني وهي مؤسسة اهتمت بالطفل وكرست نشاطها له ولثقافته وفنه ، لهذا قدمت له لحد الآن ستة أعمال مسرحية . وتأتي مسرحية " سندريلا " في ختام هذا القائمة وهي قائمة مفتوحة على العطاء والاستمرار ، كما يقر بذلك الناقد المغربي " عبد الكريم برشيد " .

وقد عرض في الكويت ثلاثة وعشرون عرضا معظمها في الفترة ما بين ١٩٨٣

---

(١) حوار شخصي مع السيد حافظ عبر شريط تسجيل / بتاريخ ٢٣ نوفمبر ١٩٩٠ / الإسكندرية.

و١٩٨٥ ، وبهذا كثرت عدد العروض المقدمة للأطفال في الكويت خلال الفترة الأخيرة . وإن كان الطابع الغالب على أهدافها طابعا تجاريا واستهلاكيا بالدرجة الأولى . أما الغايات التربوية والتعليمية فعرضت بطريقة مباشرة سخيفة تؤدي إلى النفور و الاشمئزاز ، ومع ذلك رغم وعظيتها ومباشرتها تأتي في المقام الأخير في معظم العروض المسرحية . وهذا ما يتأكد لنا من خلال قول السيد حافظ مسرح الطفل في الكويت ما زال يعيش مرحلة الطفولة ذاتها . فإذا ما حاولت بالكويت مؤسسة ما تنمية هذا اللون من المسرح جاءت مؤسسة أخرى باسم الإسفاف تحط من شان كيان مسرح الطفل . لذا فإن مسرح الطفل مازال يصطدم بواقع من الجمود وهيمنة الفرق التجارية في غياب رقابة الدولة والمؤسسات الحكومية الثقافية . من هنا يكون التطور صعبا والنظرة المستقبلية تتلاشى وتحول الطفل إلى سلعة رائجة بين صالات العرض(١). ويضيف قائلا " لو كنت مسئولا عن التقييم لمنعت بعض المسرحيات وحاكمت من يقدموها محاكمة أدبية ، وفرضت على نتاجهم الإقامة الجبرية بحيث لا يخرجون بمسرحياتهم وصادرت أفكارهم وحرمت الأطفال من مشاهدتها"(٢).

ومرة أخرى نتوقف قليلا لنقاش نقطة ثانية تتعلق بمدى استعادة السيد حافظ من مخزون الذاكرة الشعبية ، وكيف تعامل مع ما استلهمه من المأثور الشعبي . لاحظنا من خلال ما تقدم اهتمام السيد حافظ بالتراث العربي ، كما لاحظنا تركيزه على طريقته في التعامل معه ، فهو يستلهم موضوعه من التراث ويعيد خلقه من جديد ليقدمه في شكل مسرحي متميز . والسيد حافظ هو واحد من الذين وضعوا موضع التطبيق تجربة الغرف من التراث في إعداده وإخراجه ، ومن المبادرين إلى الاستفادة من قصص " ألف ليلة وليلة " محاولا تطويع ذلك التراث القديم لشكل المسرحية الحديث من جهة ، وأن يجعله ملائما لمزاج الجمهور العربي من جهة ثانية .وعندما يعود إلى الزمن فإنه لا يلتزم بوقائعه ولكنه يستلهم جوه كإظهار لمسرحياته ، التي حاول من خلالها إسقاط الضوء على الواقع المعيشي بمنظور سياسي . فكان هدفه ليس إمتاع الطفل فحسب بل سار على نهج " برتولد بريشت " في أن المتعة تأتي عن طريق الفهم والإدراك خاصة وأننا بمرحلة أحوج ما نكون فيها إلى التوعية ، وحتى يمكن الطفل العربي من كشف الواقع السياسي

---

(١) السيد حافظ / مسرح الطفل في الكويت / دار المطبوعات الجديدة / الإسكندرية/ص ١٢.
(٢) حوار شخصي مع السيد حافظ عبر شريط تسجيل بتاريخ٢٣ نوفمبر ١٩٩٠/الإسكندرية.

والاجتماعي للشعب العربي ، لهذا وجدناه يستوحي قالبه ومضمونه المسرحي من التراث الشعبي العربي وكذلك الغربي المتمثل في مسرحيته " سندريلا " ، وهذا ما سوف نتطرق إليه في تحليلنا لأعماله المسرحية التراثية للطفل ، التي استلهم مواضيعها من قصص "ألف ليلة وليلة "، ومن السير الشعبية العربية كسيرة " عنترة بن شداد " وسيرة أبي زيد الهلالي " .

وأول إبداع مسرحي طفلي للسيد حافظ كانت هي مسرحية " سندريلا " وهي التجربة المسرحية السادسة لمؤسسة البدر ، التي آلت على نفسها خدمة الطفل متجاوزة الهزل ما أمكن متوخية الابتهاج والضحكة والأغنية ، محاولة الابتعاد به عن حدود اللهو الخالص ، والمعوقات الاجتماعية والتربوية . ومسرحية " سندريلا " اتخذت من الحكاية الشعبية والأسطورية الخرافية حجر الأساس الذي قامت عليه معتمدة على أسطورة " سندريلا " في الأدب الغربي العالمي . وهي أسطورة توارثتها الأجيال وتعيش في الوجدان لما فيها من خيالات عديدة تحقق أمنيات البعض في تحقيق الأحلام . وسندريلا هي تلك التي لاقت صنوف العذاب من كل ما يحيط بها خاصة من زوجة أبيها الذي تركها يتيمة وحيدة تعاني مرارة الوحدة والحرمان وشظف العيش و قساوة الظلم والذل [1] .

وسندريلا هي تلك الفتاة الطيبة البريئة الصابرة التي تتعرض لقوى الشر فتعاني من ضروب الظلم والاضطهاد الشيء الكثير . وتقابل شتى ضروب الشر ، الحقد والكراهية والغيرة من قبل أختيها من أبيها . ثم يحدث أن تتدخل بعض القوى الخارقة لمساعدتها وإنصافها ولا تتركها إلا بعد أن تحقق كل طموحاتها النبيلة ، هذه هي قصة سندريلا المعروفة في الأدب الشعبي العالمي . لكن لابد من التنبيه إلى أن السيد حافظ اختار حكاية سندريلا لما لها من صدى طيب في نفوس الأطفال. كما يجب التنبيه إلى أنه لم يحتفظ بجميع تفاصيل وجزيئات الحكاية الشعبية العالمية ، بل أضاف إليها الكثير من التجديد حتى يعطي لها صبغتها العربية ، وحتى يكسبها خصائص ذاتية شخصية عربية .

وللتدليل على جهد المؤلف في إعطاء هذه الحكاية الغربية ملامح عربية لابد من الإشارة إلى نقط الالتقاء والتشابه بين النصين الأصلي العالمي والنص المسرحي .

أما عن نقط الالتقاء بين النصين : فهو تقديم سندريلا كفتاة يتيمة فقيرة تعيش ضغطا وحرمانا وعذابا من قبل زوجة الأب . كذلك الحفل الذي تذهب إليه سندريلا

---

(١) د.محمد مبارك/ سندريلا .. مسرح وطفل / دراسات في مسرح السيد حافظ/ ج٢ /ص٥٥.

بمساعدة " الجنية " في النص الأصلي و" أم الخير " في النص المسرحي حيث تلتقي بالأمير وتنال إعجابه بل وتفوز بقلبه . وأثناء مغادرتها للقصر تفقد أحد نعليها وعن طريق هذا الحدث يستدل الأمير على سندريلا فتصبح بعد ذلك زوجة حليلة له.

فعلى مستوى المضمون : نلمس من خلال المسرحية مجموعة من الإضافات الفكرية في جانب المضمون ، هي إضافات أراد المؤلف أن يعطي من خلالها لعمله المسرحي تميزا مستقلا . نجد مثلا السوق والباعة ، حيث تظهر سندريلا تبتاع من عنده لوازم البيت التي كلفتها بها زوجة أبيها . لكن الباعة يرفضون أن يبيعوا لها شيئا ، لذا نتساءل لماذا لجأ السيد حافظ إلى إبراز هذا التصرف ؟ وهو امتناع التجار عن التعامل معها ، بالرغم من انتمائها إلى طبقتهم . هل كان يقصد من ذلك تعميق إحساس سندريلا بالوحدة والعزلة وسط أهلها وناسها ، وذلك لتعميق تعاطف الأطفال معها ؟ ربما يقصد من إبراز هذا التصرف توثيق العلاقة الحميمة بين سندريلا والحيوان . فلما لم تجد لها صديقا ولا أنيسا أو رحيما في العنصر الإنساني لجأت إلى الكائن الحيواني لعلها تجد فيه الحنان والعطف المحرومة منهما .

" ألفريد فرج " يوضح لنا تعلق الطفل بالطبيعة وحبه الشديد لكائناتها بقوله " الطفل ابن الطبيعة ... ومن لحظة الميلاد يظل المجتمع يعمل لانتزاعه من حضانة الطبيعة . ولضمه إلى منتداه ، ويعاني الطفل من التعلق والتناقض بين انتمائه الطبيعي وانتمائه الاجتماعي .يعاني من تناقض ارتباطه يوما بعد يوم ، ومن تزايد ارتباطه بالمجتمع والوعي به واكتشاف علاقاته الاجتماعية . لذلك فحسب الطفل للطبيعة أصيل وحنينه إليها أصيل . وأن حب الطفل الأخوي للطبيعة لا ينفصل عن شوقه للحوار معها .لذلك يستهوي الأطفال في قصصهم أن تتكلم الأشجار والحيوانات ويستهويهم تشخيص الكائنات المسرحية ، واشتراكها في الأحداث في جو من الأسرار والأغراب " [١] .

أما عن فكرة استبدال الساحرة بشخصية أم الخير فهي موفقة في رأيي ، لأن أم الخير حتى في اسمها الرمزي تحمل معاني الخير والتعاون والتعاطف . هي تدعو ضمنيا إلى ضرورة فعل الخير وتقديم المساعدة ، لأن من عمل خيرا وقدم معروفا لمن هو محتاج إليه لابد أن ينال جزاءه إن عاجلا أو آجلا . وقد تكون هذه محاولة

---

(١) الفريد فرج / المسرح والأطفال / الدوحة ، قطر / ١٩٧٦ / ص ٧٩ .

من المؤلف لإضفاء الواقعية على هذا العمل وإبعاده عن فكرة وجود صفات خارقة وسحرية .

ولعل أهم ما تميز به المؤلف في هذا العمل الفني ، هو جعل الزواج يتم برغبة سندريلا وتحقيقا لجميع شروطها ، وفي تمسكها بتجريب حظها في لبس الحذاء . وهذا دليل على تمسكها بحقها ، لأنها متأكدة أنها صاحبة الحذاء (صاحبة الحق). ويمكن المؤلف قد قصد من إظهار هذا الموقف الايجابي لسندريلا هو دعوة الطفل إلى التمسك بحقوقه مهما كان الأمر لأن من يضيع حقه يضيع كرامته ، وهذا ما يبدو واضحا في جعل هذا الزواج يتم عن طريق الاقتناع الشخصي رغم اختلاف الطبقة الاجتماعية ، لهذا تجدها تفرض ثلاثة شروط حتى تقبل الزواج منه .

١- أن تخرج من بيتها بملابسها الفقيرة لا بالملابس السحرية .

٢- أن يقبل اصطحابها للحيوانات إلى القصر .

٣- أن يرضى بحياة أخوتها معها في القصر .

وإذا حاولنا تعليل هذه الشروط سنجد أنها في شرطها الأول تبين أنها اختارها لشخصها وليس لملابسها الساحرة ، فهي تفرض عليه أن يقبل واقع حياتها المرة الفقيرة كما هي ، وهذا طبعا يتوافق مع شخصية الأمير ، لأننا وجدناه في هذا العمل المسرحي يؤكد على عدم اهتمامه بالفوارق الطبقية والاجتماعية ، وهذا لمحناه من خلال شروطه في المرأة التي يريد أن يرتبط بها وهي أن تكون جميلة وطيبة ولا يهمه بعد ذلك إن كانت فقيرة أم غنية .

وعلى هذا يمكن القول أن المسرحية تتضمن مجموعة من القيم والأهداف التربوية التي يسعى حافظ إلى معالجتها دراميا ، وهي الأمانة – حب الخير – جزاء المعروف – لا يعامل الشر بالشر بل يقابل بالخير حتى يتغلب الخير على الشر . ثم الطموح والتمسك بالحق. إن مثل تلك القيم مغروسة أصلا بالطفل ، وهو يشاهد المسرحية لكن يبقى على السيد حافظ وعلى منصور المنصور مهمة صعبة وهي تنمية السلوكيات الخيرة ونبذ السلوكيات السلبية كقيمة دخيلة على مثالية الطفل"[(١)] .

يقول المخرج التلفزيوني " سعيد عيادة " حول العرض المسرحي :

" المسرحية حاولت تقديم جانب من الفن المسرحي لعالم الطفل من خلال أسطورة معروفة وهذا جيد في حدود الإمكانيات المتاحة في عالم المسرح . فالسينما

---

(١) د. محمد مبارك / سندريلا برؤية مسرح الطفل/ دراسات في مسرح السيد حافظ / ج ٢ / ص ٥٥ .

العالمية لم تقدمها من خلال عروضها العادية ، بل كانت من خلال سينما الرسوم المتحركة لصعوبة الخروج بالعمل بالصورة المرسومة في الخيال لهذا الأسطورة من هنا نقول أن كل جوانب الإخفاق تهون في ظل الإمكانيات المتاحة [١] .

وهذا رأي بعض الأطفال بخصوص العرض المسرحي استجوبتهم مجلة " عالم الفن" وكانت لها معهم لقاءات ، تقول الطفلة " هناء عبده الطقس " عجبني فستان سندريلا وحبها لأخواتها لما قالت للأمير أنها تحب أخواتها ، وضرورة تواجدهن معها في القصر " والطفلة بريق جاسم المضف " تقول " سندريلا كانت طيبة لما طلبت من الأمير أن أخوتها يعيشوا معها في القصر الكبير ، ولأن الأخوات لازم يحبوا بعض " [٢] .

إخراج العمل : منصور المنصور

الشاطر حسن :

إن القصص والحكايات الشعبية عموما ، عالم يتميز بالثراء بالنسبة لأدب الأطفال عامة ولمسرح الأطفال خاصة ، نبع فياض يمكن أن ينهل منه الكاتب المسرحي . لهذا يكون توظيف الحكاية الشعبية كمصدر في التأليف الدرامي أنسب مصدر لمسرح الطفل لأن الحكايات الشعبية تصلح للاستلهام الفني في الأدب المسرحي الخاص بعروض الأطفال.

وتراثنا العربي مليء بالموضوعات التي تناسب المراحل العمرية الأكبر من عمر الأطفال لا الشباب[٣] .

والكاتب المسرحي يلجأ إلى الحكاية على اعتبارها تمكنه من رسم عالم مثالي يسوده الحب والتعاون والخير والجمال . وفيها تنتصر قوى الخير على قوى الشر مهما طغت العناصر الشريرة وتجبرت . وغالبا ما تنتهي الحكاية بهزيمة القيم السلبية كالحقد والجشع والتآمر ... الخ . من هنا فإن النهاية السعيدة ليست دليلا على هذا الانتصار على قوى الشر الجبارة الكامنة في الوجود [٤] .

وتراثنا العربي كما – سبق أن ذكرنا – غني بالحكايات الشعبية التي تصلح لأن تكون رافدا غنيا ينهل منه الكاتب المسرحي للطفل ، لما لهذه الحكايات من شعبية

---

(١) سامي الباجوري / سندريلا عرض وتحليل / ج ٢ / ص ٣٥- ٣٦ .

(٢) نفس المرجع / ص ٣٦ .

(٣) د. نبيلة إبراهيم / قصصنا الشعبي حول الحكايات الشعبية ومفهومها وخصائصها الفنية / ص ١٧١ – ١٧٥ .

(٤) د. عبد الحميد يونس - المرجع نفسه - حول مفهوم الحكاية الخرافية ووظائفها - ص ٤٣-٥٦.

لديه . وكاتبنا (السيد حافظ) وجد بدوره في هذا المأثور الشعبي العربي النبع الفياض الذي لابد من نقله إلى الطفل العربي وتعريفه بتراثه – طبعا – بعد تنقيته من الشوائب العالقة به ، والسلبيات التي يمكن أن يكون لها أثرا معاكسا على شخصية الطفل . وهذا يتبين لنا جليا في حديث السيد حافظ يقول " أعتقد أنني أومن ببديهية بسيطة رجل بلا ماض رجل حاضر ، أمة بلا ماض أمة بلا حاضر وبلا مستقبل . فالماضي ركيزة للحاضر وللمستقبل ، ولكنه ليس كل الماضي بعينه ، فعلينا تنقية هذا الماضي من الشوائب ، والبحث في مخزون الذاكرة الشعبية والتراث الشعبي ، انتقاء الصور التقنية وتوظيفها للطفل العربي بدلا من أن يظل حبيسا أمام التلفاز ليشاهد مسلسلات " Tom and Jerry " والمسلسلات الأجنبية الوافدة إليه من شعوب أخرى ، وبيئات أخرى . ربما يكون في هذه المؤسسات التي تقوم بإنتاج هذه الأعمال هدف سياسي أو هدف ما يحاول أن يسمم أفكار طفلنا العربي . فقررت أن التجئ إلى مخزون من التراث العربي والتراث الشعبي ، حتى منه المشرق والمضيء ، مثل البحار الذي يغوص في أعماق البحار ليصطاد اللؤلؤ ، ويصطاد الأصداف . فربما يجد لؤلؤة جميلة فيقدمها إلى أهل الشاطئ ، ولكن أهل الشاطئ عندي هم الأطفال الأبرياء ، يحملون الورود في أيديهم ، والشمس تطل فوق جباههم مبتسمين مشرقين للصباح وللغد آملين تغيير الأمة نحو غد مشرق .. " (١)

وبهذا يمكن القول أن المبدع الفنان المسرحي السيد حافظ وجد في كتاب " ألف ليلة وليلة " ما يبحث عنه من مادة خصبة غنية صالحة لإعادة قراءتها وتناولها تناولا جديدا يتناسب مع شخصية الطفل المعاصر ، طفل قرن ٢٠ ، الذي غزته أجهزة الإعلام وطورت معارفه ومداركه . فاستوحى من " ألف ليلة وليلة " مسرحية " الشاطر حسن " .

ففي أقل من عام واحد أصبح لسندريلا شقيق آخر لا يقل عنها شأنا هو الشاطر حسن – على حد تعبير " نادر القنة " – يقول " نادر القنة " " باعتقادي أن السيد حافظ بكتابته لمسرحية الشاطر حسن لا يفعل أكثر من أنه يعيد في كل منا طفولته ، بل ويذهب إلى أبعد من ذلك . إنه يريد صناعة جيل لا يعرف التردد ؛ جيل يملك قراره كما يملك وجوده ، فرغم الشطحات الطليعية العمق ، ورغم عمق الطرح الشاعري للمؤلف في مسرحية الشاطر حسن ، فإن المسرحية تسجل

---

(١) حوار شخصي مع السيد حافظ / ٢٣ نوفمبر ١٩٩٠ / الإسكندرية .

موقفها وكلمتها كرد فعل للواقع المأساوي الذي بتنا نجتره ، وبتنا ننقله لأطفالنا حتى تستخرج منهم نسخا مكررة عنا ، بل أكثر تشوها[1] .

وحكاية الشاطر حسن هي حكاية شاب معروف لدى أهالي قريته بأنه يمتاز بذكائه وفطنته ، وحبه لكل الناس . فنجده دائما حاضرا ليساعد كل من يجده في حاجة إليه في كل كبيرة وصغيرة . وهو صياد يذهب بما لديه من صيد إلى المدينة ، حيث تزور في يوم من الأيام الأميرة " ست الحسن " سوق السمك وتفقد كيس نقودها ، فيجده الشاطر حسن ويريد أن يرجع لها كيس نقودها ، يرجع الأمانة فماذا يفعل؟؟ عندما شاهد الأميرة من خلال سور القصر ، أيقن أنها صاحبة الكيس .

لهذا حاول تسلق السور بمساعدة زميله " مختار " ، لكن ألقي القبض عليه أثناء محاولته . فلمس السلطان الشبه الكبير بينه وبين الشاطر حسن ، لهذا عرض عليه أن يتبادل معه الملابس ، ويحل كل منهما محل الآخر لمدة ٣ أيام . ثم تدور الأحداث ليرينا الكاتب مفهوم الحكم عند رجل الشعب والشارع الذي عانى مرارة الظلم والطغيان وشظف العيش . هل يستأثر بالسلطة ليعوض أيام الفقر والحرمان، أم أنه يظل أمينا مع نفسه كما كان ، مهما كان موقعه في الحياة سواء وهو على رصيف الشارع أو على كرسي الحكم [٢]

وهنا بلغت المسرحية مرحلة العقدة أو الأزمة ، كيف يتصرف كل منهما في موقعه الجديد ، وبعد أن تنتهي الأيام الثلاثة التي خصصت للشاطر حسن ليمسك فيها زمام أمور الحكم، ونزول السلطان الحقيقي إلى الشارع ليلامس هموم الشعب عن قرب، يتقابل الطرفان في موقف مناظرة مختزلة حيث يلخص كل منهما للثاني ما حدث في الأيام الثلاثة. فالشاطر حسن يسمع في اليوم الأول شكوى المظلومين ، وفي اليوم الثاني حقق العدل، وفي اليوم الثالث أعلن الحرب على الأعداء لاسترداد جزيرة الأمل. أما السلطان الحقيقي فقد اقترب من الناس أكثر واطلع على مشاكلهم ورصد احتياجاتهم ، بعد أن عاش مدة طويلة معزولا عنهم ، تفصله حواجز وقضبان متينة متمثلة في الوزراء والحجاب المنافقين . من هنا يصبح حتما على السلطان الحقيقي أن يعيد تقييم موقفه على ضوء المتغيرات التي صاحبت وجود

---

(١) نادر القنة / قراءة حديثة للحكاية الشعبية / مجلة القبس / ع ٤٤١٩ / السبت ١٩٨٤/٩/١ ، ص ١٥- ١٦ / ورد في مسرح السيد حافظ / ج ١ .

(٢) مسرحية الشاطر حسن / تأليف السيد حافظ / إخراج أحمد عبد الحليم / مركز النشر والإعلام رؤيا .

الشاطر حسن على عرش الحكم [1] .
والسلطان الحقيقي يعود لكي يجد نفسه أكثر تفاؤلا بعد أن كان يعاني من حالة مرضية نفسية سيئة غرسها فيه الوزير ، لهذا أصبح كل همه هو تحقيق السعادة للناس وحل مشاكلهم قدر المستطاع . وهنا نقول مع " صالح الغريب " أن الكاتب يريد أن يؤكد أن الموقف يحقق للإنسان الحدث ، وأن الحاكم عندما ينزل إلى الشارع يعرف كل شيء عن شعبه ، ومن هنا يكون الحكم على الأمور واضحاً، ويصدره مباشرة من دون وسطاء أو منافقين . هذه لعبة الكاتب التي يريد أن نوصلها إلى الأطفال ، جيل الغد الذين عليهم أن يعيشوا الحرية والكفاح والدفاع عن الوطن ، أنها شحنة من الأمل لجيل الأمل المنشود[2] . وأول ما يشد انتباهنا في المسرحية هو تلك الإضافات أن التعديلات الجوهرية التي أضافها المؤلف إلى نص الحكاية الشعبية . حكاية أبو الحسن المغفل مع هارون الرشيد . وأول هذه التعديلات هو جعله التشابه بين الشاطر حسن والأمير هو أساس اختياره ليحل محله في الحكم لمدة ثلاثة أيام . بينما كان أساس الاختيار في النص الشعبي هو رغبة أبو الحسن المغفل نفسه . وحلمه الكبير بأن يصبح حاكما وهنا يتبين لنا الفرق واضحا . فالنص الشعبي يعكس الطموح والإرادة القوية لدى أحد أفراد الشعب، الذي يعكس رغبة الشعب في حكم نفسه بنفسه حكما يقوم على العدل والمساواة . لأن رجل الشعب يحس بهموم الشعب ، وبالتالي يسعى جاهدا لحلها .
أما اللقاء بين الشاطر حسن والأمير حدث بصدفة محضة ، وليس بحلم أو رغبة والإرادة تحمل أكثر من معنى بالمقارنة مع الصدفة.
وهناك تعديلات أخرى تؤكد إبداعه وخلقه ، من ثمة استحقاقه كلمة مؤلف وليس إعداد هذه الكلمة التي أثارت جدلا عنيفا – ليس هذا مجال التفصيل فيه – والمهم أن المؤلف استطاع أن يضفي على العمل المسرحي طابع المعاصرة ليصبح أكثر واقعية . لهذا استند الشاطر حسن في إنجازاته وفي إعلانه الحرب على العدو على القوة الحقيقة الكامنة في الجماهير ، وعبر بعفوية عن رجل الشارع . فأشار المؤلف إلى أن الحرية لا يمكن أن تمنح بل إنها تؤخذ عنوة وتسترد بأسلوب نضالي فيه الإصرار والعزيمة والتضحية.

---

(١) نادر القنة / مسرحية الشاطر حسن / قراءة حديثة للحكاية الشعبية / مجلة القبس / مرجع سابق / ص١٨ . ورد في مسرح السيد حافظ / ج ١ .
(٢) صالح الغريب / الشاطر حسن يحكي بالسياسة والحل عنده هو إعلان الحرب / دراسات في مسرح السيد حافظ / ج ١ / ص ٢٥.

وفي حديث خاص مع السيد حافظ سأله " نادر القنة " أن يجيب بكل صراحة هل بمقدور الطفل في الكويت وفي العالم العربي الآن قراءة هذا الكم من الأفكار والمضامين المطروحة في الشاطر حسن ؟ أم أن المسألة أننا نسوق أعمالنا كيفما كان الأمر . وقد أجاب المؤلف باختصار " وهل يستطيع الطفل العربي في كل مكان في هذا العالم أن يهرب من واقعه . إنه مطارد بأجهزة الإعلام صباح مساء ، يسمع يقرأ ويرى ، إنه محاط بكل قضاياه الواقعة . ونحن في الشاطر حسن لا ندعي أننا نحاول طرح تجربة في مسرح الطفل ، بل إننا نطرح أسلوبا جديدا في معالجة مسرح الطفل [١] .

مسرحية أولاد جحا :

الواقع والمعروف أن جحا هو شخصية شعبية تراثية اشتهرت في بلادنا العربية لما يصدر عنها من نوادر طريفة ونكات ظريفة ، لها ملامحها وسلوكياتها وصفاتها المتميزة والطرفة . وإذا كانت الشخصية الجحوية في المصادر العربية القديمة مقترنة بصفات الحمق والغفلة ، اقترنت عند البعض الآخر بصفات الذكاء والطرافة والكياسة . وهذه الصفات كفيلة بجعل المأثور الجحوي يزخر بالوجدان الشعبي والحس الجماعي . وتعتبر الشخصية الجحوية القاسم المشترك بين عقول الناس وطباعهم إذ نجد عقلا كبيرا يدبر الحيلة ، ونراه أحمق لا يعرف من الأمور شيئا ، ونراه فقيرا مقترا ونشهده كريما وسخيا، إذن هو مجموعة أشخاص لنفس واحدة .هذا هو الشيء الثابت كل الثبوت في أمر جحا لأن النوادر الفنية التي تنسب إلى جحا لا تصدر عن شخص واحد [٢] .

لهذا ميز أحد الدارسين هو " سلامة موسى " بين جحا الأدباء . وهو رجل عظيم عاقل حكيم ، وبين جحا العامة وهو رجل مغفل يكاد لُعاب البلاهة يسيل من فمه[٣].

والسيد حافظ واحد من الأدباء الذين استغلوا هذه الشخصية الجحوية لما تمتاز به من نوادر وطرائف ، ووظفها لخدمة فكرته ، فاعتبر غفلته تغافلا وغباءه تغابيا . لأنه اختار هذا المنهج أو هذا الأسلوب في الحياة تكيفا مع ظروف عصره . وعليه فإن ما يسري على جحا يسري على أبناء جحا ، وما يقال عنه يقال عن أبنائه . فعرف أبناءه وزوجته كذلك بالغباء والغفلة التي عرفوا بها أم بالفطنة والذكاء

---

(١) نادر القنة / القبس / مرجع سابق / ص ١٧ / دراسات في مسرح السيد حافظ / ج ١ .
(٢) عباس محمود العقاد / جحا الضاحك / دار الهلال / القاهرة / ص ٩٦ .
(٣) سلامة موسى / مقال منشورات مكتبة المعارف / بيروت / ١٩٨٠ / ص ٤ .

وحسن التصرف والحيلة ؟ وهنا لابد من الرجوع إلى المسرحية للتدليل على الموقف الإيجابي لأولاد جحا في الظروف والمعطيات السياسية المحيطة بهم ، مثلا ما يظهر لنا في الحوار التالي :

فتحي العطار : جاءنا تيمورلنك ، وأبوك لازم يحل المشكلة .

الجميع : جحا لازم يحل المشكلة .

الشيخ شافعي : إحنا كلنا لازم نحل المشكلة .

الجميع : إحنا !!

الشيخ شافعي : آه .. المشكلة تخصكم كلكم وأنتم كلكم لازم تحلوها من الصغير للكبير (يخرج الشيخ شافعي)

ابن جحا : زي ما قال الشيخ شافعي كلنا لازم نكلم تيمورلنك ....

بنت جحا : كلنا من صغيرنا لكبيرنا والصغير قبل الكبير ستات ورجالة .

زوجة جحا : ونشرح له حكايتنا ومشاكلنا .. ونقول له على الفيل [1]

ابن جحا : صحيح الفيل ما جاش عند بيتنا ولا دخل حارتنا ...

زوجة جحا : ما مصيره يجي بلدنا لو سكتنا .

من خلال هذا الحوار يتبين لنا البعد السياسي الذي يعنيه أفراد الطبقة الشعبية وأن الوعي السياسي لا يعني بالضرورة الممارسة السياسية والتجربة السياسية ، بل تكفي معايشة الظروف والأحداث المحيطة بهم لاكتساب وعي سياسي . لهذا تلح هذه الفئة الشعبية ومن بينهم أولاد جحا على حتمية مواجهة الواقع ومواجهة العدو حتى وإن كان هذا الخطر بعيدا ، لأن السكوت عن الخطر يعني الرضا بالواقع الراهن ، لهذا اتفقوا جميعا على الخطوة الأولى ، وهي طرح مشكلتهم أمام السلطان تيمورلنك وهي " خطر الفيل عليهم " . ولعل المؤلف هنا يرمز إلى طموح الشعب ورغبته الأكيدة في تحقيق العدل ، وفي أن يحكمه حاكم عادل حكيم . ونلاحظ هنا أن دور أولاد جحا ليس الضحك والإضحاك ، وإنما هو نقد الحياة السياسية ونظام الحكم المهترئ .

بنت جحا : لازم نفكر ونحل المشكلة ونكلم تيمورلنك .

ابن جحا : وأنت كمان حتكلميه ؟

بنت جحا : آه .

---

(١) مسرحية أولاد جحا / السيد حافظ / مركز الوطن العربي للنشر والإعلام رؤيا / ص ١٣- ١٥ .

ابن جحا : أنت بنت .

بنت جحا : أنا معاك يا أخويا ولما الخطر يجي ما فيش بنت وولد كلنا لازم نقف بجنب بعض [1] .

هذا الحوار يوضح الفكرة التي يريد أن يرسخها في ذهن الأطفال ، وهي أن الاتحاد قوة وأن الوحدة أساس الانتصار ، وأول خطوة لابد منها من أجل الفوز على العدو، فلا بد أن تتكاتف الأيدي وتتعانق القلوب فالانتصار يصنعه الطفل والشاب والعجوز وحتى المرأة . ولا أدل على ذلك موقف من دور بنت جحا وزوجة جحا في توحيد الصفوف بين الشعب - الناس الذين يحيطون بهم - لمواجهة تيمورلنك.

تيمورلنك : يضحك ها ها اختار يا بن جحا صديقك يكون السلطان أو الفلاح، أنهو الأكبر يا ابن جحا .

مسرور : دا سؤال بسيط يا مولاي قول يا ابن جحا .

ابن جحا : يضحك الفلاح طبعا يا مولاي .

تيمورلنك : يضحك سامع يا مسرور ، يقول ابن جحا الفلاح طبعا .

مسرور : طيب ازاى دي تيجي يا ولد .

ابن جحا : لأن إذا الفلاح ما انتجش القمح وزرع الأكل ، الفاصوليا والبامية والبطاطس حيموت من الجوع [2] .

وهنا نلاحظ أن السيد حافظ استفاد من المأثور الشعبي ووظف هذه النادرة الجحوية المعروفة وهي: سئل جحا يوما " السلطان أكبر أم الزارع ؟ " فقال

طبعا الزارع أكبر لأنه إذا لم ينتج القمح مات السلطان جوعا . بهذه البساطة والعفوية والسذاجة في الجواب يلاحظ أن جحا في النادرة الجحوية أو ابن جحا في المسرحية يعلم بل يوقن أن السلطان مهما كبر وعظم شأنه ، ومهما كان بطشه عظيما ، فهو إلى الزوال ، وأما البقاء الأبدي والاستمرارية فللشعب لأنه الأصل وهو الأكبر دائما . يرى " نبيل غريب " أن النادرة الجحوية السياسية غالبا ما ينتجها عقل مواطن ذكي ولماح ، وأن رواجها بين الجمهور دليل على تعبيرها عن الرأي العام الذي عجز عن إيجاد وسائل صحية سليمة للتعبير عن اتجاهاته وتطلعاته . كما أنها ليست مجرد تنفيس عن ضغط نفسي ، ولكنها سلاح يشهره الشعب كلما أحس أن الحكام يخنقون حريته ويطاردونه بالإرهاب والظلم وتبدو أن

---

(١) مسرحية أولاد جحا / السيد حافظ / مركز الوطن العربي للنشر والإعلام رؤيا / ص ١٠ .
(٢) مسرحية أولاد جحا / السيد حافظ رؤيا / ص ٢٣ .

النكتة أو النادرة وكأن الشعب كله قد ابتكرها " [١] .

ذلك أن السخرية تشكل نوعا من السلاح الشفوي في يد الشعب للاحتياج ضد سلطة الحاكم ، فالنكتة أو النادرة بهذا المفهوم ليس فقط من أشكال الإضحاك والترويح بل هي الوجه الثاني للحقيقة المرة .

ووظف السيد حافظ في المسرحية نادرة أخرى من نوادر جحا جعلها على لسان ابن جحا تتوضح لنا من خلال الحوار التالي :

بنت جحا : ليت يا مولاي .... زي ..... زي ....

تيمورلنك : أنا أساعدك أنت عارف إن خلفاء بني العباس كان لكل منهم لقب خاص فمنهم الموفق بالله ومنهم المتوكل على الله ومنهم المعتصم بالله ومنهم الواثق بالله.

مسرور : سهلة دلوقت ... قول أي شيء من الأسماء زي يناسب مولاي .. قل يا ولد ، قولي يا بنت.

ابن جحا : زي إيه .

مسرور : هامسا في أذنه " المعتز بالله .

ابن جحا : العياذ بالله .

مسرور : قصده يا مولاي المعتز بالله [٢] .

هذا الجواب يعكس بلاهة وغباوة ابن جحا ، ولكنه يعكس في الموقف ذاته فطنته وذكاءه في الرد لأنه فعلا أعطاه صفة أحق بها ، ولم ينافقه في ذلك لأنها صفة تحمل جميع معاني الظلم والسيطرة والطغيان، ومن ثمة تعكس تذمر الفئات الشعبية من هذا الوضع . إذن فالضحك غالبا ما يكون استخفافا من أمر أو تعظيما لشأن أو تحقيرا لوضع. وكيفما كانت الأحوال فإنه رغبة شعورية نفسية ، ووسيلة للتنفيس والتخفيف واسترداد القدرة على الحياة في المجتمع [٣] .

وعليه إذا كان القدماء صنفوا هذه الشخصية الجحوية (جحا وأبناء جحا) في عداد الحمقى والمغفلين ، فإن مبدعنا المسرحي قد وفق جدا في إعطاء صفات الطرافة والنباهة وحسن التصرف والحيلة للخروج من المآزق المحرجة التي كان يضعه فيها السلطان تيمورلنك.

---

(١) نبيل غريب / النكتة السياسية / مجلة الجديد الهيئة العامة للكتاب / القاهرة مارس ١٩٧٦ / ص ٤٥ .

(٢) مسرحية أولاد جحا / السيد حافظ / رؤيا / ص ٢٥ .

(٣) أحمد محمد الحوفي / الفكاهة في الأدب وأصولها وأنواعها / دار النهضة / القاهرة / ١٩٦٦ / ص ١٥ .

فارس هلال " أبو زيد الهلالى " :

كما أسلفنا القول ، فإن التعامل مع التراث الشعبي كان ولا يزال منبعا لكثير من الكتاب ، يلجأون إليه في كثير من موضوعات مسرحياتهم ، ليشاركوا بآرائهم في القضايا المعاصرة . وكانت الحكاية الشعبية تطرح نفسها بإلحاح كموضوع للمعالجة لخصوصيتها وحيويتها ، ولما فيها من رموز تساعدهم في هذه الظروف السياسية التي تمر بها البلاد. وتجعلهم يطرحون آرائهم بشيء من الحرية . وعلى هذا الدرب سار السيد حافظ في مسرحياته ، وفي مسرحيته " أبو زيد الهلالي " التي يرجع فيها إلى السير الشعبية خاصة السيرة الهلالية . وهو لا يلتزم في هذه المسرحية وفي غيرها بالأصل الشعبي لها ، بل أضاف إليها كثيرا من الإضافات التي تناسب معطيات الواقع ومنطق العصر . ويوضح لنا المؤلف سبب لجوئه إلى البطولات العربية بقوله " أما اختياري بالذات للبطولات العربية من التراث الشعبي فأنا مؤمن أن التراث مهم توظيفه لإيقاظ روح الأمة هكذا كان يقول الإمام " محمد عبده " ، علينا بتوظيف التراث حتى نوقظ روح الأمة النائمة ، الأمة الإسلامية ، الأمة العربية ، الأمة ذات التاريخ المجيد ، الأمة التي أنشأت الحضارة ، الأمة التي صنعت تاريخا مشرقا ، وجاءت فترة النكسة والانتكاسات في حياتها فقضت على كثير من الإيجابيات ، والكثير من الظواهر المشرقة والباسلة ماذا يمكن أن أقول ، إن التراث عندي هو مهمة أساسية تفتح آفاقا جديدة لتضع الطفل العربي على عتبات الماضي ، وأقدام الحاضر ويستشرف المستقبل . من هنا أكون قد أديت دورا ما ، وظيفة ما ، أن أضيء شمعة للطفل العربي المحروم من الاحتياجات ، هكذا أرى هذه القضية دون زيف " [(١)] .

وعلى ما تقدم ، يمكن القول أن تراثنا الشعبي غني بالمأثورات الشعبية المحفوظة شفهيا . وهي مورثات أخلاقية بطولية وقيم أخلاقية يندر وجودها في عصرنا . وما أحوج طفلنا العربي إلى هذه الأخلاقيات والبطولات العربية. والسيد حافظ في هذا العمل المسرحي استوحى فكرته المحورية من السيرة الهلالية وعنونها باسم أحد أبطالها البارزين وهو " أبو زيد الهلالي " – والسيرة الهلالية هي واحدة من السير الشعبية العربية التي ارتبطت بشبه الجزيرة العربية والأبطال في السيرة الهلالية هم فحول من الفرسان . بمعنى أن الأسس الرئيسية لهذه السيرة هي الفروسية . وكان الفرس عنصرا هاما له دوره الفعال في سير الأحداث في السير الشعبية والسيرة

---

(١) حوار شخصي مع السيد حافظ / ٢٣ نوفمبر ١٩٩٠ / الإسكندرية .

الهلالية على وجه التخصيص . تبدو لنا أهمية الفرس في سيرة أبي زيد الهلالي في هذا الكلام الإفتتاحي للمسرحية يتبين لنا من خلاله أن الحصان كان رفيقه وأنيسه في جميع معاركه وحكاياته ومغامراته في السراء والضراء. أنا حصان أبو زيد الهلالي ، في الحكاية القديمة كنت فَرسه ، أما في حكايتنا هذه أنا حصان ، أنا الحصان الذي عايش مع أبي زيد الهلالي الحروب الكبيرة والحكايات الكثيرة، أحداث كثيرة كثيرة وكبيرة كبيرة، ولكننا الليلة يا أولادي الأعزاء سأحكي لكم حكاية واحدة وربما حكايتان من هذه الحكايات.. كان يا ما كان في جزيرة العرب " [١] .

وفي بداية الحكاية يحكي للطفل العربي حال شبه الجزيرة العربية في تلك الفترة ، التي كانت تعاني من الجوع والفقر والحاجة . وكان هدفه من إبراز حالة العرب آنذاك ، هو جعل الطفل العربي يقارن بين حياته الآتية وما وفر له من أسباب الراحة والعيش في استقرار ورفاهية ونعم الله التي أنعمها عليه ، في مجتمع التطور التكنولوجي والعلمي بصفة عامة ومجتمع النفط وبين الحياة السابقة القاسية . ورغم الفقر المدقع يظل العربي يحتفظ ويتمسك بصفة الكرم حتى ضرب به الأمثال في الكرم . حيث يصل به الكرم وحسن الضيافة إلى درجة بيع بنته من أجل لقمة عيش يقدمها للضيف كما ورد في المسرحية (ص ١٨).

ومن الأهداف التاريخية التي أراد المؤلف إطلاع طفلنا العربي عليها هي أن الحمام الزاجل كان وسيلة لتبادل الرسائل بدلا من الطائرات . كما أنه ركز على السيف كوسيلة حربية كانت مستعملة آنذاك . وليس المدفع والبندقية والصواريخ وغيرها من الوسائل الحربية التي يستعملها الإنسان اليوم تماشيا مع التطور العلمي المتسارع بخطى لا تتوقف عن الاختراع والاكتشاف .

ومن خلال قراءتنا للنص المسرحي يتبين لنا أن المؤلف يريد أن ينبه الطفل أن الشر يبحث دائما عن الفرصة لكي يسطو على الخير والحق ، وإذا لم يقابل هذا الشر بالمواجهة والصمود والتحدي يبقى هو السائد والمتسلط. والشر في المسرحية يمثله سعيد الذي استغل ظروف الحرب وموت السلطان إثرَ جراح قوية أصابته في الحرب لينتزع الحكم من الأمير الشاب " مغامس " . وبدأ يمارس جبروته وسلطويته لأنه لم يجد من يوقفه عند حده ويتحداه بعزم وقوة وهذا ما يظهر لنا من خلال المنولوج التالي " سعيد يحدث نفسه:" أيه هذا ما كنت أحلم به، كرسي العرش ، أن أحرر نفسي بقوتي بسلاحي. وها أنا ذا انتصرت على نبهان

(١) مسرحية أبو زيد الهلالي / السيد حافظ / مركز الوطن العربي للنشر والإعلام / رؤيا / ص١.

وحصلت على الكرسي، وأصبحت ملكا ، وسأقضي على كل شيء بيد من حديد ، وسأقتل كل من يقف أمامي حتى ولو كان مغامس أو أمه العجوز" [1].

لك الأمير مغامس رغم قلة تجاربه لا يريد أن يستسلم للظلم والسيطرة بل يؤكد للأمير "شاه الريم" رغبته في الصمود والاستغاثة والتمسك بالأرض ولا يأتي ذلك إلا بحمل السلاح ، وهذا يظهر جليا في الحوار بينهما في (ص٤٢).

لكن رغم هذا الموقف الصريح للأمير مغامس ، إلا أنه يبدو لنا أحيانا متذبذب الموقف ، فتارة يبدو قوي العزيمة وصلب الإرادة ، تارة ضعيفا خائفا يناظر المهدي المنتظر " أبو زيد الهلالي " معولا كثيرا على تنبأ الساحر . وفي هذا دليل على اعتقاد الأمير بالسحر والخرافة بعيدا عن الواقع وما يتطلبه من مواجهة حقيقية وعاجلة . وهنا تبدو لنا أم مغامس أكثر وعيا وإدراكا لحقيقة الموقف وهذا طبيعي جدا، ولا نلوم مغامس نظرا لقلة تجاربه وخبراته بأمور السياسة والحرب ، ومن مواجهة الأحداث يكتسب التجارب. وهنا تظهر أمه لتزوده بعضا من تجاربها وخبراتها . فتدفعه بالقوة إلى الاعتماد على النفس واكتساب حقوقه بنفسه وتنبهه إلى أن القوة الحقيقية هي الشعب ، لهذا لابد من اكتساب الشعب إلى صفه.

كما يعلم المؤلف الطفل العربي كيف يتحتم عليه استخدام أكثر من طريقة في التفكير واستخدام أكثر من أسلوب للوصول إلى الهدف ، وكيف يجب اللجوء إلى الحيلة والذكاء للخروج من المآزق . وكأن المؤلف يريد أن يؤكد له أن البطولة ليست هي البسالة والشجاعة العادية ولكن أيضا هيمنة العقل والحيلة ، لرد الظلم ولا ينتظر الآخرين ليحلوا له مشاكله ، ولكن يعمل ويطلب مساعدتهم فيكون الحل جماعيا وليس فرديا ، كما يقول المثل الدارج المغربي " الحمية تغلب السبع " أو الكثرة تغلب السبع " .

ثم أن الطماع الذي يطمع في حق من حقوق غيره يفشل ، والمستقبل مع الحق ، ولابد أن ينتصر الخير في النهاية مهما طال الصراع كما يظهر ذلك في (ص ٤٧) من المسرحية لأن الشرير لابد أن يعاقب عقابا صارما وأن يختفي من الحياة . والإنسان الطيب الشجاع لابد أن ينال جزاء طيبته وكرمه. وهذا ما يميز السيرة الشعبية والبطولات الشعبية ، على أساس أن هذه المأثورات الشعبية لا يمكنها التأثير في الأفراد بما فيهم الأطفال ، لهذا فلجوؤها إلى هذه النهاية السعيدة هو من أجل إرضاء الذوق العام لهؤلاء الأطفال .

(١) مسرحية أبو زيد الهلالي / حافظ / رؤيا / ص ٦ .

عنترة بن شداد :
واستفاد السيد حافظ أيضا من القصص الشعبي البطولي الذي عرف باسم السير والملاحم الشعبية العربية ، والتي تناسب كما رأينا – فيما سبق – فيما يتعلق بمناسبة النص المسرحي للفئة العمرية المناسبة ، ورأينا أن هذا النوع من القصص يتلاءم مع طريقة تفكير المرحلة الثالثة . وهذه السير تحمل الكثير من المغامرات البطولية التي تستهوي الطفل وتنال رضاه " فهي لا تبث فقط قيم الخير والحق والجمال ، بل تركز بصفة خاصة على القيم الوطنية والقومية والدينية في المقام الأول .. وهي إذ تحكي تاريخنا العسكري والسياسي والقومي والاجتماعي ، إنما تبث في الأطفال قيم البطولة الوطنية وحب الأرض " [(١)] .

ومن هذه السير الشعبية التي تمثل البطولة العربية استلهم السيد حافظ شخصية عنترة بن شداد ، ووظفها في مسرحية عنونها باسم " عنتر بن شداد " وعنتر هو صورة البطل الذي احتفل به وجدان الشعب العربي لفترة طويلة ، بل لعله لا يزال لحد صورة للبطل الذي حطم كل القيود التي وقفت في سبيل حريته وتحقيق ذاته وذات أمته وكيانها . وإن لم يكن ذلك حدث في الحقيقة ، فالسير قد جعلته أو تخيلته كذلك ، وإذا ما انتقلنا إلى صورة عنترة في السير الشعبية ، نجده بطل تلك السيرة بل نجده بطلا أسطوريا بما أضافوا إليه وإلى أخباره من نسج خيالهم .

وإذا كانت السير الشعبية ملاحم بطولية وفروسية بالدرجة الأولى ، فهي أيضا حكايات حب وعشق وروايات غرام تختلج بالعواطف الصادقة ، فليس هناك بطل من أبطال السير الشعبية لا تقف وراء بطولته امرأة ، وعنترة كواحد من أبطال السير الشعبية تقف وراءه عبلة . ودور الحب هنا دور مميز وهام في رسم قسمات البطل وتحديد المسار الذي سيأخذه صراعه . وتصبح المرأة في هذه الحالة هي رمز انتصاره ، ويصبح الحب أيضا في هذه الحالة رمز تطلعات البطل إلى الوجود الأفضل ، والمعنى الأسمى في الحياة . وتختلط هنا عاطفة الحب بالمعنى الأعلى لصراع البطل [(٢)] .

ونشير هنا إلى أن السيد حافظ لجأ إلى توظيف شخصية عنترة ، وأراد من ذلك تعريف الطفل العربي بتراثه الشعبي والأدبي . ذلك أن عنترة بن شداد شاعر شعبي

---

(١) عبد الحميد يونس / الحكاية الشعبية / بيروت / ١٩٧٤ / ص ١٠ – ١٤ .

(٢) فاروق خورشيد / الحب والجمال في السير الشعبية / الهلال / مارس ١٩٧٨ / مصر / ص ٧٦ .

وفارس عربي له وزنه في تراثنا بما خلفه من أشعار وبطولات ومغامرات طريفة . ولكنه مع ذلك شخصية غريبة غير معروفة لدى طفلنا العربي .لأن البرامج الدرامية لا تدرس التراث العربي ، كما أن شاشة التلفزيون وهي أقرب صديق وأنيس للطفل لا تهتم بتقديم برامج تعرف فيها الطفل العربي بتراثه . لذلك يرى المؤلف أهمية تعريف الطفل بإحدى الشخصيات البطولية التراثية العربية وهي شخصية عنتر بن شداد . وهذا ما يتضح من خلال الديالوج الوارد في (ص١١) .

ولعل الجديد والعنصر الإبداعي المبتكر في هذا العمل المسرحي ، هو جعل السيد حافظ هذه المسرحية مرتجلة ، ارتجلها الأب والأم والأطفال بمساعدة عم سالم وابنته وضيوف آخرين حضروا لقضاء السهرة مع هذه العائلة. ولما وجدوهم يمارسون هذا اللعبة دعوهم للاشتراك معهم في حكاية قصة عنترة وبطولاته.

وتبين لنا دور العلاقة الحبيبة في الرحلة الدرامية من سيرة عنترة بن شداد التي تتمثل في حب عنترة لابنة عمه عبلة . وعنترة عبد أسود تنكر أبوه لأبوته وتنكرت القبيلة نسبه إليها . وعبلة ابنة شداد أحد سادة القبيلة ، هي فتاة جميلة يتطلع كل شباب القبيلة بل أشرف فرسانها وحماتها . وما عنترة إلا راعي إبل وغنم مهدور القيمة والكرامة . من هنا أصبح الحصول على حب عبلة مستحيلا أمام عنتر . فالحب وحده ومناجاة الأطياف والتغني بالشوق والحنين والأشجان لا يفعل شيئا أمام الحواجز التي تقف في وجه هذا الحب ، بل تجعله محروما ومحصورا . من هنا ارتبط معنى الحب عنده بمعنى التفوق والسمو . وكان لابد لعنترة لكي يفوز بحب عبلة من أن يقهر في نفسه العبودية والخنوع والضعة . ثم أن يقهر في مجتمعه عناصر التفرقة والعصبية والعنجهية الظالمة [1] .

لهذا راح يخوض غمار المعارك الضاربة لإثبات جدارته بالانتساب إلى أبيه . فطفق يبحث عن الفرصة المواتية ليخلع ثياب الراعي إلى الأبد ويرتدي ثياب الفرسان التي خلق لها وخلقت له . فكانت هذه الفرصة هي رد العدوان الذي شنه الأعداء على قبيلته وفك ، الأسرى من أهله . لكن لما أسر جميع الفرسان لم يستطع رد العدوان بمفرده ، لهذا آثر الفدية ، فكانت هذه الفدية هي إحضار ثلاث تفاحات ذهبية لشفاء السلطان . والكل يعلم خطورة ، بل واستحالة إحضار هذه التفاحات ، نظرا للأخطار والأهوال التي يمكن أن تجابهه في مسيرته البطولية هذه ، ولكن مع ذلك لم ييأس بل راح يبحث عن التفاحات الذهبية بإرادة قوية وعزيمة نفاذة . لأن

(١) فاروق خورشيد / نفس المرجع / ص ٧٨ .

إحضار التفاحات هي السلاح الذي يكسر به جدران العبودية ، وهي الفرصة التي طالما انتظرها لإثبات بطولته وجدارته بالانتساب لأبيه وأحقيّته بزواجه من عبلة .
وبناء على ما تقدم فالحب في مسرحية " عنتر بن شداد " هو ليس مجرد علاقة بين رجل وامرأة ، وإنما هو علاقة بين الرجل ومثله الأعلى ، أو بينه وبين طموحاته نحو التفوق ونحو الأفضل . ولعل إصرار السيد حافظ على تقديم عنترة على هذه الصورة الطموحة ، ذات الإرادة الفولاذية في تغيير وضعها وواقعها نحو الأفضل ، وهو حث للطفل بصورة ضمنية غير مباشرة على التمسك بالإرادة والدفاع عن حقه مهما واجهته من مصاعب ، وحثه على تكسير جميع القيود والقضبان التي تكبله وتجعله حبيس وضعية مزرية، فيعمل على تغييرها نحو الأفضل . فعنترة بعزيمته استطاع أن يرغم والده على الاعتراف ببنوته . وفروسيته هي التي جعلت القبيلة تعترف بنسبته لها، ومن ثم الفوز بحب عبلة واكتسابها زوجة حليلة . وكأن السيد حافظ من خلال هذا الإصرار على تمسك بالإرادة يهمس في أذن الطفل : كن قويا مثل عنترة ، تمسك بحقك بكل عنف وقوة ، إن كان حاضرك لا يرضيك أبذل كل جهدك من أجل تغييره نحو حاضر مشرق ومستقبل باسم ، فالحق لا يمنح بل يؤخذ عنوة وبكل قوة . وهذا ما وجدناه يردده في كل مسرحياته وإن لم نقل في كل مسرحياته – سواء التي توجه بها إلى الكبار أم للصغار.
كل شيء أساسه الحكاية ، إنها قلب الإعداد المسرحي ، فعن طريق ما يجري بين الناس يأتينا كل ما هو قابل للنقاش والنقد والتغيير " .
هكذا نخلص إلى القول أن فروسية عنترة هي الفكرة المحورية في المسرحية وهي أيضا محور السيرة الشعبية . وكل ما تقدم في النص هو خدمة لهذا الهدف ، فالمؤلف أراد أن يجعل عنترة بطلا في نفوس الأطفال يحمل الكثير من أحزان العرب وطموحاتهم ، وشوقهم إلى التغلب على كل ما يعيق سيرهم ويضغط عليهم . وسعى من خلال عرضه لبطولة هذه الشخصية التراثية إلى غرس مجموعة من القيم الفاضلة التي تمسك بها العربي و دافع من أجلها في نفس الطفل كما حددها المؤلف في مقدمة المسرحية :

- يجب أن نعرف أبطال تاريخنا العربي قبل معرفتنا بأبطال الحكايات الأجنبية مثل سباستيان وريمي وجونكو ... الخ .
- إن عنترة كان مطيعا لأمه وأبيه ويجب علينا طاعة الآباء والأمهات .

- يجب علينا التضحية في سبيل الوطن مهما كانت الظروف ومهما كان الوطن لا يعطينا ما نريد .
- الطمع قل ما جمع .
- عبلة كانت فارسة تجيد رمي السلاح ، ولذلك يجب على كل امرأة أن تتعلم.
- من لا يطيع أوامر الله تحل عليه العقاب .
- اللعب في الشارع غير مفضل ويفضل في الأندية حتى لا يصاب ولا تصيب الناس .

مسرحية لولو والخالة كوكو:

وإذا كان السيد حافظ أشرنا سابقا قد استلهم مواضيعه المسرحية من التراث الشعبي أو المأثور الشعبي العربي والغربي كذلك المتمثل في سندريلا ، إلا أنه في مسرحية " لولو والخالة كوكو " يستنبط موضوعه من واقع حياتنا المعاصرة . حيث يتناول فيها موضوعا جديدا ، وهو دور الشغالة في حياة الطفل . هو موضوع لم تتناوله الدراسات إلا نادرا ، رغم تزايد نسبة الأسر العربية التي تعتمد على الشغالات في إدارة بعض جوانب حياتها ، نظرا لانشغالها بأعبائها المهنية وبنشاطها خارج المنزل . فأحدث هذا تغييرات عميقة في نظام الحياة في الأسرة العربية ، وساعد على إطلاق يد الشغالات في حياة الأسرة . وخاصة فيما يتعلق بحياة الأطفال الصغار والكبار .

وقد كان السيد حافظ ذكيا وموفقا في توظيف هذه القضية الشائعة بين أوساط الأسر اليوم . وقد تحتل الشغالة منزلة في الأسرة يجعلها عضوا فيها ، لاتصالها الحميم بأفراد الأسرة خاصة الأطفال ، حيث يقضي الطفل معظم الوقت في رفقة الشغالة . بينما يقضي الوالدان طول النهار في الشغل خارج البيت . وتبقى الشغالة أطول وقت مع الأطفال، وهذا ما يفسر شدة تعلق وارتباط الطفل – خاصة الصغير السن – بالشغالة .

وبناء عليه فالشغالة تلعب دورا خطيرا في حياة الطفل خاصة في مرحلته العمرية المبكرة . في تلك الفترة التي تختلي فيها بالطفل ، كثيرا ما يتعلم من تصرفاتها ، والكلمات التي ترددها ، والحكايات أو الخرافات التي ترويها له والمليئة بالمخاوف والمخاطر . كل هذا ينجم عنه عواقب وخيمة تكون لها بصمات سيئة على نفسية الطفل المحروم من حنان الأم وعطف الوالد المشغولين دائما ، ويتجلى لنا سوء هذه المعاملة وشدة احتياج الطفل لوالديه من خلال الحوار التالي :

لولو : شغلت في الفيديو فيلم مرعب .
نبوية : قبل ما أمشي طفي النور ، اشربي الحليب ، ونامي .. نامي يا حلوة نامي.
لولو : رايحة فين ؟
نبوية : رايحة عند أم أمين أشوف الفنجان .
لولو : بابا فين ، ماما فين ؟
نبوية : عندهم عشا عمل – اجتماعات – مناقشات .. وفلوس .
لولو : شغلت الفيلم المرعب .. الشباك يخبط .. الرعد .. المطر .. قفلت الباب وطلعت أنادي يا نبوية .. يا نبوية الهواء شديد قفل الباب .. قعدت أخبط وأخبط ما فيش فايدة .
كوكو : يا سلام هي دي الأمهات والأبهات والأفلام ، قلت لي أبوك اسمه إيه وأمك اسمها إيه: تركية(١) .

وقد عمد المؤلف من خلال هذا العمل المسرحي إلى ترسيخ مجموعة من القيم والمبادئ في ذهنية الطفل على رأسها أهمية الصدق ، فالخالة كوكو توصي لولو بالصدق في تصرفاتها وفي كلامها ، كما تعلمها مجموعة من الأمثال السائدة التي لابد من التسلح بها حتى تستطيع مواجهة ما يعترضها في الحياة . وهي بالتالي موجهة إلى الطفل القارئ أو الطفل المتفرج، منها : العلم نور ، من خرج من بيته يتقل مقدار . إلى جانب هذه القيمة التربوية التي تتضح لنا في الديالوج التالي :

لولو : أنا ماالبيسش هدوم حد غريب .. ولا أمسح بفوطة حد غريب ولا أغسل أسناني بفرشة حد غريب . مش سوزي قالت لنا كده (٢) .

ومن هنا ، أظن أن السيد حافظ وفق في طرح هذه المشكلة الاجتماعية الجوهرية التي لم يتطرق لها المسئولون والدارسون من قبل ، رغم خطورتها على شخصية الطفل وتكوينه المعرفي والنفسي كذلك . لقد أراد السيد حافظ أن يبرز الدور الذي تلعبه الشغالة في حياة الطفل ، وما يترتب عليه من نتائج تتراوح في مدى وقعها النفسي على الطفل . مثل ما قامت به الشغالة " نبوية " حيث تركت لولو في البيت بمفردها في الظلمة الحالكة وفي جو مرعب " رعد – مطر – برد شديد " كما

---

(١) مسرحية لولو والخالة كوكو - السيد حافظ - مركز الوطن العربي للنشر والإعلام رؤيا ص٦.
(٢) نفس المرجع / ص ٢ .

سمحت لها تشغل فيلم فيديو مرعب ، فهي لا يهمها ما ينجم عن هذا التصرف من سلبيات خطيرة تنعكس على نفسية الطفلة لولو من خوف ورعب وفزع.
والنصيحة التي يقدمها السيد حافظ لكل أب وأم هي رعاية أطفالهم رعاية تهتم بالجانب التربوي والخلقي والنفسي كذلك . فليس مهمة الآباء توفير الظروف المادية من مأكل ومشرب وملبس ، بل لابد من إعطاء الاهتمام الكبير للطفل ، وتنشئته على مكارم الأخلاق والقيم النبيلة، لأن المدرسة وحدها غير كافية إذا لم تتعاون معها الأسرة في تنشئة الطفل أخلاقيا ومعرفيا.

مسرحية سندس :

في الواقع أن السيد حافظ في هذا العمل الإبداعي المسرحي لم يرجع إلى التراث لمعالجة موضوعه المسرحي ، ولكنه رجع إلى الواقع ، إلى حاضر الأمة العربية الراهن المهترئ ، في هذه المسرحية يعالج المؤلف قضية فلسطين ، وهذه هي القضية العربية الأم ، والمسرحية تناقش وتتبع مسار القضية الفلسطينية في المحافل والساحات الدولية . ويبرز لنا حافظ من خلال المسرحية كيف نشأت أول خلية يهودية في أرض فلسطين (بيت سندس) وكيف نشأت وتطورت فلسطين ، وقضية استقلاله كقضية " شاذة " بين قضايا التحرر في العالم الثالث ، وهذا الشذوذ يفسره استمرار خضوعها بشكل أو بآخر للدول الاستعمارية ، وإذا رجعنا إلى النص المسرحي سوف نجد هذا واضحا في الديالوج التالي:

أم سارة : ذهبنا إلى بلاد كثيرة .
سارة : وطردنا من كل بلد .
أم سارة : إنها النهاية يا سارة .
سارة : نهاية ماذا يا أمي ؟
أم سارة : لن نطرد ثانية في أي بلد ولا من أي بيت .
سارة : لست فاهمة !
أم سارة : سنعيش هنا إلى الأبد [1] .

وتجدر الإشارة هنا إلى أن المؤلف لم يعالج هذه القضية بطريقة صريحة مباشرة بل تناولها بشكل رمزي إيحائي ، فهو لم يستعمل كلمة فلسطين إطلاقا ولكنه رمز إليها ببيت سندس الذي احتلته سارة وأم سارة ، اللتين دخلتا إلى بيت سندس بعد

---

(١) مسرحية سندس / تأليف السيد حافظ / مركز الوطن العربي للنشر والإعلام / رؤيا / ص ١٣ .

أن توسلتا إليها بأن يقضوا الليلة معها . وببراءة وسذاجة قبلت سندس ضيافتهما ، وهنا يبدأ التكون الجنيني للمشكلة . ذلك أن الضيافة لم تعد ضيافة ، بل استعمار واحتلال بيت المسكينة سندس التي تصرفت معهم بحسن نية وبكل شهامة. وخطؤها هو أنها لم تعرف مسبقا من هم هؤلاء الأغراب الذين قصدوها للضيافة.

والسيد حافظ هنا يريد أن يطلع الطفل العربي على الواقع الراهن ، قضية الأمة العربية – القضية الفلسطينية – ولكنه كما قلنا آنفا لم يصرح بها بل اكتفى بالرمز إليها ببيت سندس " الذي استوطنه الأغراب وهذا هو الفن كما يقول " عز الدين إسماعيل" إننا نشاهد على المسرح أشياء ندرك من ورائها أشياء أخرى ، ونرى على المسرح أفعالا ندرك من ورائها حقائق ، أو هكذا ينبغي أن يكون الأمر . فالعمل المسرحي إذن يتمثل في تحقيق هذين العنصرين : العملي والعنصر الإدراكي [1] . وانطلاقا من هذا المفهوم ، فالمسرح يتخطى عملية التسلية والتفكهه المحضة ، بل هو وسيلة اتصال فعالة للتعبير عن قضايا العصر وتعريف الطفل هموم الإنسان العربي ، ومشاكل الواقع العربي ، حتى لا يعيش بعيدا عن واقعه معزولا عنه . وعليه حاول حافظ أن يجعل من المسرح وسيلة لبلورة حياة الطفل وغرس فيه روح الثورة والتمرد والسخط على الواقع بكل تناقضاته ، ولكن مع ذلك لابد من توفير خاصية التسلية ، لأنها واحدة من خصائص مسرح الطفل ، يقول " نمير و فيتش دانتشكو " : ليس المسرح ضربا من العبث ولعبا فارغا ، فتصور أن يجتمع في صالة العرض فجأة وبدون موعد سابق خمسة آلاف أو ستة آلاف شخص لا تربطهم رابطة شخصية ببعضهم البعض ، وإذا بهم ينفعلون انفعالة واحدة ، ويضحكون ضحكة واحدة ، إن المسرح مدرسة يمكن أن تقد للبشرية الخير الكثير " [2] .

والطفل كما يرى المؤلف يدرك هذا الرمز محاط بأجهزة الإعلام " التلفزة – راديو- جرائد " كلها تجعله يعيش واقعه ويعرف عنها الكثير ، فأي طفل لا يعرف منهم أطفال الحجارة ، طبعا جل الأطفال إن لم نقل كلهم يتعاطف معهم ويشجعهم على مواصلة دربهم النضالي ، ويحييهم على استماتتهم في وجه العدو . هذه لعبة الكاتب التي يريد أن يوصلها إلى الطفل العربي ، جيل الغد الذين أراد أن يعلمهم

---

(١) عز الدين إسماعيل / قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر / دار الفكر العربي / الكويت / ١٩٨٦ / ص ٣٠.

(٢) صلاح البابا / مجلة عالم الفن / ٢٣ سبتمبر ١٩٨٤ / الشاطر حسن / ورد في مسرح السيد حافظ / ج ١ / ص٥١ .

التمسك بالحرية والكفاح والثورة من أجل الدفاع عن الوطن ، وكأنه يقول لهم بصوت عال " ارفعوا أسلحتكم ، فالخطر يدق على الأبواب غيروا واقعكم حتى تعيشوا في سلام وأمان ، يقول " بريخت " عن قدرة المسرح على التعبير عن قضايا الحاضر : " إن مسرحية الحاضر هي المسرحية التي تدعو إلى تغيير العالم " [١] ويقول أيضا " أن كلمة المؤلف غير مقدسة ، أكثر مما هي حقيقة ، وأن المسرح ليس خادما للمؤلف بل للمجتمع " [٢] .

دراسة تحليلية لنموذج " محاكمة على بابا "

الأدب الشعبي – كما سبق وأن أشرنا آنفا – أدب يعبر عن الجماعة ويعكس آلامها وآمالها وأحلامها . فهو صورة معبرة عن الشعب ، ويصل إلى الشعب بكل طبقاته ومستوياته وانتماءاته الاجتماعية والسياسية والثقافية . والأدب الشعبي كما تقول " نبيلة إبراهيم " تعبير عن آمال الشعب الذي كان يرتاح إلى هذا التعبير لأنه يصور له العالم الجميل الذي يصبوا إليه " [٣] . ويعتبر كتاب " ألف ليلة وليلة " أهم مخزون تراثي شعبي يزخر به تراثنا التليد ، لما يتضمنه من نوادر وطرائف وعجائب ، إنه صورة حية معبرة عن العبقرية الشرقية . و" ألف ليلة وليلة " أدب شعبي تعدى الحدود الجغرافية ليؤثر في العالم كله. فصار هذا الكتاب المنفذ الذي توغل من خلاله الغرب إلى الأدب العربي . وعن طريقه كونت أجيال القراء الغربيين أفكارها عن الشرق . وأثر في نمو الاهتمام في الجامعات الغربية بالدراما الشرقية والفلكلور والقصص المتأثرة بالشرق . وفوق هذا كله أثر في العديد من الكتاب الأوربيين ، فقد ذكر "فولتير" أنه لم يكتب قصصا إلا بعد أن قرأه أربعة عشر مرة ، بل أنه اعتقد بعد قراءاته العديدة للكتاب أن القصص نوع أدبي من ابتكار العرب. وتمنى " استندال " أن ينسى ذكراه التي علقت بذهنه حتى يعود إليه فيستعيد متعة قراءته مرة أخرى. كما تمنى "سومرسوت" أن يتعلم العربية حتى يتمكن من قراءته في أصله العربي [٤] .

وبناء على هذه الشهادات الغربية – على سبيل التمثيل لا الحصر – يتبين لنا أن كتاب " ألف ليلة وليلة " حظي باهتمام كبير و متواصل من طرف الدارسين

(١) مسرح التغير / برتولد بريشت / ١٩٥٣ / ص ١٢٧ .
(٢) نفس المرجع / ص ٨٨ .
(٣) نبيلة إبراهيم ، قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية - دار العودة - بيروت١٩٧٤ - ص٧.
(٤) علي شلش / بصمات القصة على الإنتاج الأدبي الأوربي / العربي / الكويت / ع ٢٨٧ / أكتوبر ١٩٨٢ / ص ١٧ .

والأدباء الغربيين ، أما نحن العرب كما يقول الدكتور " محمود ذهني " فقد حاكمنا الليالي ووجهنا إليها تهمة إفساد الخلق والحض على الرذيلة وأهملنا "كليلة ودمنة" واعتبرناها تراثا أثريا لا يتماشى مع العصر . وبقي أطفالنا دون زاد ثقافي قومي يعطيهم الدفعة الوجدانية التي تتطلبها الحياة ، وتمنحهم الثورة على مواجهة الغزو الاستعماري الثقافي [١] ويضيف قائلا " أما الذين يتحدثون في أزمة الشباب المعاصر ، فإنني أوجه أنظارهم إلى واحد من أهم أسبابها وهو حرمان أطفال الأجيال الحديثة من هذا الزاد الوجداني التربوي ، منذ أن انقطعت المرأة عن أطفالها، وانشغلت عن بيتها وأولادها ، دون أن تقدم لهم البديل المناسب ، ففقد الأطفال متعة الأدب الشعبي[٢]. وطه حسين بدوره يؤكد لنا أن عدم إقبال الأدباء العرب على كتاب " ألف ليلة وليلة " والأدب الشعبي بصفة عامة ، راجع بالأساس إلى اعتبارهم هذا الأدب دون مستوى الأدب الفصيح أو الأدب الرسمي يقول: " لسوء الحظ لا يعني العلماء في الشرق العربي بهذا الأدب الشعبي عناية ما ، لأن لغته بعيدة عن لغة القرآن"[٣]. ونحن إذ نقول هذا لا نروم سلب الأدباء العرب مزية الاهتمام بتراثنا الشعبي ، إنما نشير إلى أن هذه الثروة الثقافية الفكرية لم يلتفت إليها الأدباء العرب التفاته واعية إلا مؤخراً.

ومن باب التأكيد نشير إلى أن كاتبنا السيد حافظ من جملة هؤلاء الذين تنبهوا إلى أهمية التراث الشعبي. لهذا راح يجيبه ويبعث في روحه فن جديد ليقدمه غذاءً روحيا قوميا للناشئة بعد أن يضعه في الثوب الذي يناسب عصره وواقعه . وقد سبق أن تعرضنا لمجموعة من المسرحيات التي استوحاها من الأثر الشعبي ، سواء تلك التي توجه بها إلى جمهور الكبار ، أو تلك التي خص بها جمهوره من الأطفال بدءا بسندريلا إلى الشاطر حسن، وأخيرا محاكمة علي بابا . وهو يعود إلى التراث لا ليهرب من سلطة الرقابة ولكن ليوقظ روح الأمة يقول : " إن الاتجاه إلى التراث عندي محاولة لإيقاظ روح الأمة والشعور بالانتماء للوطن والأرض والقيم المتوارثة التي تعيش عليها. ولابد من التصدي لها أمام كل التيارات الثقافية الواردة وتريد منا الكثير " [٤] .

مرة أخرى يعود حافظ إلى الطفل العربي ليقدم له مسرحية " محاكمة علي بابا " التي يلتقي بها مع المخرج القدير " أحمد عبد الحليم " . وقد سبق وأن تعاون معه في مسرحية الشاطر حسن المقدمة في الموسم الماضي . وفي محاكمة علي بابا

---

(١) د. محمود ذهني / الأطفال والأدب الشعبي / مرجع سابق / ص ١٧٩ .
(٢) نفس المرجع / ص ١٧٧ .
(٣) مجلة عالم الفكر / م ١٧ / ع ١ / ابريل – مايو – يونيو ١٩٨٦ / ص ١٠١ .
(٤) السياسة ١٩٨٥/٦/٩ ، محاكمة علي بابا على الخشبة .

يلجأ المؤلف مرة أخرى إلى التراث الشعبي ، فيستوحي منه إحدى حكاياته الشعبية المعروفة لدى جمهور الكبار والصغار معا وهي " علي بابا والأربعين حرامي " ومحاكمة علي بابا هي تجربة مسرحية جديدة في عالم الطفل ، يطرح فيها تساؤلا جديدا أمام الطفل حول هذه الأسطورة الشعبية . وهو " من الحرامي علي بابا أم الأربعين حرامي " ؟؟ وذلك ضمن معالجة عصرية مرتبطة بالواقع الحالي . وهذا ما أكده لنا من خلال جميع الحوارات التي أجريت معه والتي سوف نتطرق إلى بعضها . يقول المخرج " أحمد عبد الحليم " عن قصة المسرحية " مسرحية محاكمة علي بابا حكاية تراثية عربية سبق وأن رأيناها في التلفزيون والسينما ، لكن المسرح لم يقدمها من قبل إلا في بعض الأعمال المسرحية للكبار ، كمسرحية " عالم علي بابا " للمؤلف " نبيل بدران " . ولاشك أن مثل هذه الحكايات يتناولها المؤلف برؤية جديدة تختلف عما قدم في الأجهزة الفنية الأخرى . ويبدو من عنوان " محاكمة علي بابا " أن هناك إدانة لعلي بابا ، بخلاف ما جاء في الأسطورة التي تناقلتها الأجيال بمفهوم راسخ وهو أن علي بابا يمثل عنصر الخير في الحكاية . لكن في مسرحياتنا هذه مغاير تماما ، بحيث نجسد لنا رؤية عصرية جديدة تقوم على مفهوم جديد يمكن تلخيصه بأن علي بابا أصبح لصا شريفا سرق لصوصا غير شرفاء " [١] .

فعلا سبق أن تعرفنا على علي بابا وحكايته مع الأربعين حرامي في حكايات " ألف ليلة وليلة " وذلك عبر أجهزة فنية أو قصص أدبية ، ولكنها اليوم تعرض بطريقة مختلفة عما عرض لعلي بابا من قبل . فكلنا نعرف أنه إنسان شجاع عاش بطلا ذا مروءة ومواقف إنسانية مع الناس ، يقف إلى جانبهم في السراء والضراء ، ويعينهم مما أخذه من المغامرة . ولكن محاكمة علي بابا تثبت لنا العكس ، إنها تثبت أن علي بابا لص تستوجب محاكمته . تم عرض المسرحية على مسرح " عبد العزيز المسعود بكيفان " كتبها السيد حافظ وأخرجها الفنان القدير " أحمد عبد الحليم " وقام بدور البطولة الممثل " عبد الرحمن العقل " الذي قام بتمثيل شخصية علي بابا الحطاب الذي ينتقل من الحطابة إلى التجارة . لكن اللصوص لا يتركونه في حاله ، ويحتالون للاستيلاء على دكانه وإعادته حطابا لأنهم يريدون احتكار السوق لصالحهم . وعندما عاد إلى مهنته الأولى (جمع الحطب) اكتشف بالصدفة وجود مغارة لعصابة لصوص يخبئون داخلها مسروقاتهم . وظل مختبئا

---

(١) صلاح البابا / الرأي العام / ١٩٨٥/٨/١٨ .

حتى سمع كلمة السر التي تُفتتح بها المغارة وهي " افتح يا سمسم " . فيبدأ البطل في سرقة المجوهرات من المغارة . وينتقل هو وزوجته مرجانة إلى قصر فخم فيعيش عيشة الأمراء . ولكنه لم ينس أبناء بلدته فأخذ يساعدهم مما يسرق . لكن أصدقاءه في النهاية يثورون عليه ويرجعون له الأموال التي تبرع عليهم بها ، لأنها أموال مسروقة وحرام. ويساعد الأصدقاء ومرجانة ومن معها من النساء على القبض على العصابة ، وتنتهي المسرحية بمحاكمتهم ، وأثناء المحاكمة يعترف علي بابا بالذنب وبأنه سارق سرق أموال غيره ، ويرضى بحكم القاضي وهو قضاء شهر في السجن ، ويعدهم بالتوبة ، وبالعودة لمهنته الأصلية التي يكتسب منها قوته من عرق جبينه (١) .

ولكنه قبل أن يعترف بذنبه وخطئه يحاول تبرير سلوكه هذا لأصدقائه ، بأنه سرق لصوصا ولم يسرق شرفاء وأنه بهذا الصنيع يسترد حقوقه وماله وأموال الفقراء التي سلبوها منهم علانية ودون أي وجه حق . تتضح لنا هذه الفكرة من خلال الحوار التالي :

علي بابا : " للجميع " هل تتهموني بأنني لص ؟

حمدان : ما الفرق بينك وبينهم .. هم سرقوا الناس وأنت سرقتهم .

شهبندر التجار : لص يسرق لصا !

علي بابا : حمدان أنا لم أسرق أنا أخذت حقوقي التي سرقوها سرقوا مني الدكان وأنت تعلم (٢) .

ويتوجه السيد حافظ في النهاية إلى جمهوره الطفلي بقوله لهم :

ويا أطفال بغداد .... يا أطفال الدنيـا

اعلموا أن علي بابا كان شريفا ثم أصبح لصا ..

والسارق لابد أن يسجن (٣) .

يقول المخرج " أحمد عبد الحليم " وفي مضمون المسرحية تأكد أنه رغم بساطة الخطأ الذي وقع فيه علي بابا لحسن نيته فإنه لا يفلت من العقاب على أيدي العدالة، لأن العدالة تفترض دائما أن الإنسان بطبعه لابد وأن يكون خيرا بعيدا عن الشر " (٤) .

---

(١) مسرحية علي بابا عن ألف ليلة وليلة " حافظ " الكويت / ١٩٨٣ ــ ١٩٨٤ .
(٢) نفس المرجع / ص ٨٦ .
(٣) مسرحية علي بابا عن ألف ليلة وليلة " حافظ " الكويت / ١٩٨٣ ــ ١٩٨٤ ، ص ٨٧ .
(٤) صلاح البابا/ لماذا تحول علي بابا إلى لص تستوجب محاكمته / الرأي العام / ١٩٨٥/٨/١٨.

يقول المؤلف السيد حافظ " لقد شغلتني حكاية علي بابا منذ مدة طويلة فهو في كل مكان يحاصرنا وهو بطل في الإذاعة والتلفزيون والمسرح وأيضا السينما . وعلي بابا هنا رجل حطاب خدمه الحظ وسار في درب من دروب الصحراء فقابل اللصوص واكتشف المغارة ودخلها ، فأصبح ثريا يعيش أحد القصور ، ويخدمه الحظ مرة أخرى ويقبض على اللصوص في منزله ، ويظل كما هو ثريا ، ويعيش في سعادة وهناء . وأمره غريب فكل الظروف تخدمه حتى القانون غائب عنه . وهكذا قدمته على الخشبة لأحاكمه واكشفه على حقيقته ، وأعري وجهه . وأريد أن أقول للأطفال والأجيال القديمة ، أن المال الذي سرقه علي بابا هو مال حرام لأنه مال مسروق لم يحصل عليه بالتعب والكد . وأن من يسرق مال الآخرين يسرق عرقهم وجهودهم وأرضهم . ومن يسرق اللصوص لا يكون بريئا أمام القانون أو أمام الله أو أمام المجتمع ، أن القانون السماوي والوضعي لا يقر السرقة " [١] . وهذه كلمة الممثل " عبد الرحمن العقل " حول تقديمه للعرض المسرحي قائلا " دائما أبحث عن الجديد والجيد ، ومن خلال عدة جلسات بيني وبين المخرج أحمد عبد الحليم والمؤلف السيد حافظ وجدت أن هذا النص به الجديد ، وحيث تعقد أول محاكمة لشخصية علي بابا من خلال شعار هام " هل العثور على الشيء يعطي أحقية الامتلاك كما حدث مع علي بابا عندما عرف سر المغارة "[٢]. من خلال هذه الشهادات للعاملين في المسرحية وهم المؤلف والمخرج والبطل ومن خلال قراءتي للنص المسرحي يتأكد لنا أن محاكمة علي بابا هي الجديد في المسرحية . وهي الخط الدرامي الأساسي الذي تدور حوله مجموعة من الخطوط الدرامية الأخرى لتؤكد الكشف عن اللصوص والهادمين للمجتمع .

وهذا " عبد الحميد زقزوق " يستأنف الحكم الذي صدر ضد علي بابا ويقدم لنا الأدلة التي تبرئ علي بابا وتنفي عنه تهمة السرقة بمحض الاختيار والإرادة . فيقول إننا لسنا بصدد عمل مبتكر ، إلا أنه يحسب للسيد حافظ أنه أعاد الصياغة للحدوتة ليقول أمرين :

١ - إن لصوص هذا العصر هم من المتخفين في ملابس الشرفاء ووجهاء القوم فاحذروهم ولا تنخدعوا بالمظاهر .

٢ - إن خطأ الآخرين ليس مبررا لنا لكي نخطئ مثلهم ، فسرقة اللصوص مرة أخرى ليسترد منهم ما سرقوه من أموال الشعب خطأ ، و إلا كنا مثلهم

---

(١) الأنباء / محاكمة علي بابا على الخشبة / ١٩٨٥/١٠/١ .

(٢) السياسة / ١٩٨٥/٩/١٥ .

لصوصا وجبت محاكمتنا كما حدث لعلي بابا . لذلك ينصب عبد الحميد نفسه كمدافع عن علي بابا . ويرى أنه لم يكن هناك مبررا لمحاكمته بشهر سجن ، أولا لأن جانب الخير كان مازال حيا فيه طوال العرض بدليل تصدقه على الفقراء. وكان خطؤه نتيجة عدم نضج فكري وعدم وضوح رؤية بدليل أنه تراجع عند أول إشارة تنبه بالعدول عن الخطأ . وثانيا وهو الأهم أنه حينما فعل ذلك وهرب من اللصوص لم يكن يهرب من أصدقائه الفقراء بل كان يهرب من اللصوص الذين يعرفون أنه هو سارق أموالهم من خلال النعمة التي أصبح يعيش فيها فينتقمون منه في وقت عجز فيه أصدقاءه عن حمايته أو حماية أنفسهم من شر هؤلاء اللصوص . لذلك يبرر هذا الفاقد أن هذا التصرف الخاطئ جاء كرد فعل لسرقة دكانه منه والاستيلاء عليه و وفاءً للدين ، في الوقت الذي وقف فيه أهل الديرة مكتوفي الأيدي أمام هذا الموقف البشع و اللا إنساني . ويضيف مؤكدا بأنه كان من الممكن تعميق الصراع في هذه النقطة لإبراز ملامح الظلم على علي بابا وأمثاله من صغار التجار. لذلك كان يكفي اعترافه بالخطأ و عدوله عنه حتى يبقى رمزا للخير والقوة في نفس الوقت [١] .

وتقديمنا لهذه الجملة من الانتقادات – سواء التي تناولت هذا العمل المسرحي بالمدح أم بالقدح – ما هو إلا للتدليل على أهمية هذا العمل ، وإلى ما أثاره من جدالات ونقاشات حوله . لأن العمل الإبداعي يكتسب أهمية من خلال ما يثيره من قراءات متعددة ومتباينة .

قالوا بأن السيد حافظ غير جدير بكلمة مؤلف " في هذا العمل كما في أعمال أخرى سابقة " أقول مع السيد حافظ بأنه أحق بهذه التسمية لما قدمه من تعديلات على نص الحكاية الشعبية ، أهم التعديلات هو تقديم علي بابا على الخشبة لمحاكمته لأنه أخطأ . فلابد أن يعاقب ولا يسكت عن خطئه كما في الحكاية. ونلمس هنا هدفا تربويا جوهريا ، وهو أن يعلم الطفل أن من يعثر على شيء لا يعطيه أحقية امتلاكه ، ويعلمه أيضا أن سرقة ممتلكات الآخر حرام ، حتى وإن كان هذا الآخر لصا ، لأن سرقة اللص لا تعني إعادة الحق إلى صاحبه . يقول السيد حافظ " لم أقم بتسجيل القصص الأسطورة بل أقوم بإعادة صياغتها وإحداث العديد من التغييرات في بناءها الدرامي مع جذب وإدخال شخوص درامية للعمل ، من هنا

---

(١) مجلة عالم الفن / ع ٧٠٦ ، ١٧ نوفمبر ١٩٨٥ .

يحق لي أن أصبح مؤلفا للنص المسرحي . وهذه كلمة السيد حافظ يتحدث لنا فيها عن الأهداف التربوية والسيكولوجية التي هدف إليها من خلال إنتاجه هذا يقول: " أحببت في مسرحية علي بابا أن أؤكد أن علي بابا سرق اللصوص وأصبح لصا وأخذ يوزع الأموال من الأموال المسروقة . ولجأ إلى الكسل ، ولجأ إلى السرقة وترك العمل . فبذلك تحول إلى لص جديد يضاف إلى الأربعين حرامي هذه القصة كانت تحمل في طياتها وفي جوانبها مسألة خطيرة ، أن يلجأ الطفل إلى السرقة مرة واحدة في حياته ثم يغتني ، ثم بعد ذلك يتوب ويصبح بطلا ، من هنا تكون الخطورة – ربما - يفكر الطفل في الامتحان السرقة من زميل آخر فينجح ويفوز ولكنه في داخله اللص الذي ينتهز الفرصة مرة واحدة ثم يتوب . هذه المسألة ليست حقيقية ، مسألة خطيرة . فربما يسرق الطفل الإجابة وعندما يكبر يسرق بلدا ، أو يسرق الثروة أو يسرق أحلام شعب أو يسرق تاريخ أمته ، فنعاقبه اجتماعيا ، ونبين أن الجموع لا تتسامح ، وأن الجمهور والشعب لا يباع . وأما الهدف السيكولوجي فهو إبعاد نفسيته عن الجانب السلبي والتفكير السيئ والخلاص من المجتمع ، والنهوض في المجتمع عن طريق الغير بسلب أموالهم أو فكرتهم أو أي شيء من هذا . كان هدفي كبيرا في هذه المسرحية [١] . وقالوا أن الطفل غير قادر على استيعاب المفاهيم والأفكار التي تضمنتها المسرحية ، وأنها كتبت بأسلوب لا ينتمي إلى الأذهان التي قامت بالمشاركة بتمثيلها أو التي تلقته في قاعة العرض . مثلا ما قاله: " فيصل السعد " " لاشك أن الكاتب عرف بأعمال كثيرة تحمل جودة كبيرة ، وهذا العمل لا يخلو من الجودة ، إلا أنه يكون أجود لو وازن بين المفردة والعمر " [٢] . فأرى مع السيد حافظ بأن طفلنا العربي المعاصر يعيش واقعه وظروف وأحداث عصره ويتتبع الأحداث التي يعيشها مجتمعه والتي يعرفها العالم العربي . ولا أدل على ذلك مما نلمسه من ترقب وتتبع كبير لدى الأطفال للحظتهم الراهنة ، وما يجري فيها من أحداث ، حيث يتطلعون دائما وبشغف كبير إلى معرفة المزيد من أخبار " حرب الخليج" . فأصبحت هذه الأحداث تطبع كلامهم وسماتهم وحركاتهم . ومن ثمة يستطيع الطفل أن يكوّن رؤية وموقفا تجاه هذا الواقع . وهذا ما يثبته لنا " جان بياجيه " الذي يقر بأن عقل الطفل يتميز

---

(١) حوار مع السيد حافظ عبر شريط تسجيل أجريته معه بتاريخ ٢٣ نوفمبر ١٩٩٠ .
(٢) فيصل السعد / علي بابا يحاكمه الصغار بمفردة الكبار / مجلة صوت الخليج / ١٤ نوفمبر ١٩٨٥ / ع ١١٥ .

بالنشاط والإيجابية منذ الطفولة المبكرة . فالطفل يجاهد منذ نعومة أظافره لكي يفهم هذا العالم المعقد الذي يجد نفسه فيه " [(١)] .

وقبل الحديث عن التجديد في المسرحية ، لابد من الإشارة إلى أصل الحكاية الشعبية التراثية . فأصل الحكاية المعروفة بقي كما هو ، كما بقيت الشخصيات الرئيسية كما هي علي بابا ومرجانة وقاسم وزوجته وشهبندر التجار والعصابة والمغارة بالإضافة إلى كلمة السر " افتح يا سمسم " ولكنه من خلال نسيج الكلمات والحوارات دفع المؤلف بخيوط هاجسه الدائم ليحول الصراع بين الفرد المسحوق والسلطة ، كما حوّل من قبل الشاطر حسن إلى ضمير البسطاء ، لذلك أدانه وحاكمه عندما تخلى عن أصحابه عند أول منعطف (استيلاؤه على مال المغارة وعدم إبلاغه الشرطة) [(٢)] . لكن حدوتة علي بابا والأربعين حرامي تحولت بعد إعادة صياغتها إلى حكاية جديدة احتوت الكثير من المفاهيم والأفكار المتماشية مع قضايا الإنسان العربي المعاصر على رأسها البحث عن العدل والحقيقة لقد اختلطت الأمور وأصبح من العسير معرفة من الظالم ومن المظلوم حتى تنقشع الغمامة وتعقد المحكمة لتحكم بالعدل على اللصوص وعلى علي بابا الذي يتقبل الحكم برحابة صدر ، وهذا يتضح لنا من خلال كلام " محجوب " : " يا أهل السوق .. يا أهل السوق .. ولد صغير تائه اسمه العدل .. وبنت صغيرة تائهة اسمها الحقيقة .... " [(٣)] .

من هنا وبناءً على ما تقدم يتبين لنا أن القضية المطروحة هي قضية صراع بين طبقتين متفاوتتين ، طبقة كبار التجار الذين يمثلهم شهبندر التجار وقاسم والأربعون حرامي والثانية صغار التجار ويمثلهم علي بابا وحمدان . علي بابا الذي خان طبقته بعد حصوله على الأموال بالصدفة ، ويظهر لنا علي بابا في موقف سلبي ، فالصدفة هي التي تحكمه دائما حيث يكتشف المغارة ويحصل على الأموال وحيث ينتقل انتقاله مفاجئة من عالم الفقراء إلى عالم الأغنياء ، وهذا يبدو جليا في (ص٤١ – ٤٢) من المسرحية . حيث يظهر موقفه السلبي وهو خيانته لأبناء طبقته وأصدقائه بمجرد انتقاله إلى عالم الأغنياء إذ تتغلب نوازعه البشرية

---

(١) د . حسن أحمد عيسى / جان بياجيه / ٦٠ عاما من البحث في عقل الطفل العربي / الكويت / أكتوبر / أكتوبر ١٩٨٢ / ع ٢٨٧ / ص ١٣٨ .

(٢) القبس / ١٤ نوفمبر ١٩٨٥ .

(٣) مسرحية علي بابا / تأليف السيد حافظ / مكتبة الوطن العربي للنشر والإعلام / رؤيا / الإسكندرية / ١٩٨٣ – ١٩٨٤ / ص ١٧ .

على إنسانيته ونبله وإخلاصه لطبقته ، على الرغم من موقف مرجانة الإيجابي ، حيث ظلت تذكّره دائما بهم وبمواقفه الإنسانية معهم ولا ينعم بالمال المسروق حتى يصحوا ضميره في النهاية بعد أن يوقظه أصدقاءه الخيّرون .

ونلمس من خلال المسرحية تعديلا آخر وهو تغير شخصية أخيه قاسم من طماع إلى رئيس العصابة. وربما يكن الهدف من هذا التعديل هو إظهار صورة بشعة من أقبح الصور اللا إنسانية ، وهي صورة ظلم الأخ لأخيه فقط من أجل المال . وحتى يجعل الطفل يشمئز من هذه المعاملة التعسفية ، من ثمة يحاول – قدر الإمكان – تأسيس علاقات أخوية طيبة بين أفراد أسرته وبين الناس جميعا . لكن هذه التعديلات التي أدخلها المؤلف على الحدوته الشعبية لم ترق لكثير من الدارسين والنقاد . فكلمة محاكمة أقامت الدنيا وأقعدتها . ففي الوقت الذي أعجب فيه البعض بفكرة المسرحية وأعجبتهم الكلمة "محاكمة" ففكروا وكتبوا أفكارا حول هذا الموضوع . نجد البعض الآخر من النقاد لم يقبلوا بمحاكمة هذه الشخصية لأنها شخصية مثالية وفاضلة . ولم يسمحوا للمؤلف بزعزعتها أو إحداث أي خدش فيها . فهذا الدكتور "محمد مبارك " يقول " ومواقع التغيير في أصول هذه الحكاية واضحة في هذا العمل ليس لكونها مواقع قوية ، ولكنها قليلة و من الممكن حصرها وتحديدها ، فهي لم تتجاوز اصطحاب علي بابا لصاحبته العنزة التي يسبب له نسيانها في الغابة المتاعب وكشف أمره . وهي ليست بعيدة عن فكرة النسيان الأساسية . حيث أن الأصل يشير إلى نسيان علي بابا لكلمة السر " افتح يا سمسم " فيتم القبض عليه في المغارة من قبل الحرامية . وإن عنصر الصدفة في اكتشاف علي بابا للمغارة لم تستطع مسرحة الحكاية وهو ما جعل العمل يصاب بشيء من الضعف في البناء"[١] .

اللغة :

تشير رحاب الهندي إلى أن محاكمة علي بابا تعيش إعدادين مختلفين: الأول وهو إعداد السيد حافظ الذي قدم مسرحية ذات شخصيات وحوار وبناء فكرة جديدة مضافة للحدوتة الشعبية . وإعداد الفنان محمد جابر الذي حوّل الحوار من فصحى إلى لهجة كويتية (٢) وقد طرحت أسئلة عديدة حول تقديم هذا العمل الأسطوري من خلال اللهجة المحلية . فيرد أحمد عبد الحليم قائلاً : (النص كتب بالعربية الفصحى إلا أن المعالجة بالمحلية جاءت وفق رؤية الإنتاج الخاص الذي يريد

---

(١) د. محمد مبارك / الخيال والسرد في محاكمة علي بابا / الوطن – ١٩٨٥/١١/١٢ .

الجذب الجماهيري حيث ابتعاد الجمهور عن أعمال الفصحى)[١]. ويضيف المؤلف قائلا : (لو كان التعامل مع جهة رسمية حكومية لا تبحث عن الربح وتهرب من الخسارة ، كان العمل سيقدم بالفصحى [٢] ، لكن الفكر المسيطر عند المؤسسات الخاصة أن الجمهور يهرب من الفصحى لصالح العامية) [٣] . وبالنسبة للأغاني استطاع الشاعر " فايق عبد الجليل " كما يقول فيصل السعد أن يساعد محمد جابر في تكوين النص ، حيث أضفت الأغاني جوا كويتيا بمساعدة الملحنين الشابين الناجحين (أنور عبد الله وعبد الله الراشد)[٤] .

الزمان والمكان :

المسرحية مرتبطة بفترة زمنية معينة وبمكان معين . ومهمة الديكور هي تحديد الزمان والمكان على الخشبة ، ومحاولة نقله إلى الطفل بشكل يغني خياله ويثريه ، وذلك بأسلوب يتفق ومزاج الطفل ، أسلوب يقوم على الطرافة والبساطة . فالمسرح ليس مدرسة لتدريس التاريخ وإنما له هدف جمالي وهذا ما يؤكده لنا السيد حافظ بقوله: " أين كان يعيش علي بابا ؟ في بغداد ، إذن هذا المكان يحتاج إلى أن يظهر في المسرح . والمكان السوق إذن فالسوق محتاج إلى دكاكين ، مهندس الديكور عليه أن يوظف هذه الدكاكين بشكل يثير خيال الطفل ويغنيه . إذا قدمت بشكل فقير تسبب مشكلة (فالطفل لابد أن يعيش في ثراء) .

الخيال :

الطفل خيالي بطبعه ، تواق إلى كل ما يرحل به على بساط سحري عبر الأزمنة والأمكنة والعصور المختلفة والمتعددة . ودور الديكور والمناظر هو تنمية قدرة الطفل على التخيل ومنحه الفرصة لأن ينطلق بخياله متجاوبا مع المنظر الذي يراه. ذلك الخيال الطفولي الذي لا يرتبط بخط معين . وإنما هو خيال حر طليق ، لا تقيده قيود ولا تحده حدود . وهذا بالطبع له أثره على نمو شخصية الطفل وتوسيع مداركه .

الحوار :

وجدنا في هذا النص المسرحي أن الحوار كان مبسطا ومركزا وهادفا . منسجما مع

---

(١) رحاب الهندي / مجلة مرآة الأمة / ١٢ نوفمبر ١٩٨٥ .
(٢) السياسة / ١٩٨٥/٩/١٥ .
(٣) السياسة / ١٩٨٥/٩/١٥ .
(٤) مجلة صوت الخليج / ١٤ نوفمبر ١٩٨٥ / ع ١١٥ / ص ٥٨ .

الأحداث والشخصيات . حيث كتبه السيد حافظ بلغة رقيقة بسيطة وواضحة ، وفي مستوى استيعاب الطفل ، ولا يحمل رموزا تستحيل على الطفل فهمها . كتبه باللغة العربية الفصحى ، ثم حوله بعد ذلك محمد جابر من الفصحى إلى لهجة كويتية .

العاملون وأدوارهم في المسرحية :

يشترك في المسرحية العديد من الفنانين منهم :

عبد الرحمن العقل : في دور البطل ، دور علي بابا . وقد أخذ طابعه الخاص الذي اشتهر به عند جمهوره الطفلي ، فاعتبروه صديقا لهم ، يستمعون إليه بشغف ، ويتابعون حكاياته وينتبهون إلى حركاته . من ثمة يحاولون تقليده ، وهنا تكمن الخطورة ، إذ كيف يقلدونه وهو لص سرق أموال غيره وهو سارق في الشرع الإسلامي وفي القانون وحتى في عرف المجتمع . وهنا يبدو دور المؤلف موفقا وناجحا ، حين حاول أن يقنع الطفل أن من يأخذ أموال غيره يعتبر سارقا . وعلي بابا وإن كان شخصية محببة لديه فهو لص لأنه سرق ، والسارق تجب عقوبته . وهذا ما يتضح لنا في النهاية الهادفة التي أنهى بها المسرحية ، وهي اعتراف علي بابا بخطئه بل وتصحيحه أيضا من خلال دعوته إلى العمل والتمسك بالحق .

علي بابا : أنا أعترف لكم كلكم ، لأنني أخطأت في حقكم، وإنني أعاهد الله وأعاهدكم بأنني لا أعتمد على المغارة ، وما أقول افتح يا سمسم أبوابك. بالعكس أقول افتح يا سمسم أبوابك للعمل. الديرة محتاجة لنا يا شباب، خلونا نصير أيد واحدة ونبني ديرتنا من جديد.

محمد جابر: يقوم بدور حمدان صديق علي بابا ، لكنه يبدو لنا من خلال المسرحية أنه شخص سلبي ، لأنه لم يقف مع صديقه علي بابا في أيام شدته وأزمته ، بل بقي صامتا حتى أمام مشكلته نفسه التي تسبب فيها اللصوص . وهو باعتراف (عبد الحميد زقزوق) هو فنان يتميز بالصدق ويزرع الابتسامات الجميلة على شفاه الأطفال [(١)] .

استقلال أحمد : في دور مرجانة زوجة علي بابا التي ظهرت في موقف إنساني إيجابي نبيل.

منى أسعد : في دور زوجة قاسم ، مثلت عنصر الشر في المسرحية المشجع على الخيانة والغدر .

---

(١) عبد الحميد زقزوق / محاكمة علي بابا / مجلة عالم الفن / مرجع سابق / ص ١٧ .

أحمد جوهر : في دور قاسم .
جمال الردهان : في دور شهبندر التجار .
الاستعراض : عبد الرحمن العقل .
الديكور : جسمي محمد الجسمي .
كتب الأغاني : فايق عبد الجليل .
ملحن الأغاني : الفنان عبد الله الراشد .
المخرج المساعد : فاتن الدالي .
مدير الحركة : أحمد البيلي [1] .
المخرج : أحمد عبد الحليم .

كلمة أخيرة عن المسرحية :

بعد كل ما ذكرناه من ملاحظات حول هذا العمل الفني كنص مسرحي سواء تلك الملاحظات التي أقرت بجودة العمل ، أو تلك التي أكدت ضعفه في جوانب محددة ، يمكن إقرار القول بأن " محاكمة علي بابا " عمل مسرحي جاد وهادف وبنّاء ، يسعى إلى تبليغ شيء للطفل العربي ، وهو انتصار الفضيلة على الرذيلة ، وانتصار الخير على الشر ، فيجعل الطفل يقارن بين ما حدث في الماضي ، وما يحدث الآن في حاضره وأمام عينيه . هنا يحمل المؤلف الطفل مسئولية محاربة الظلم له ، وكشف الخيانة والسرقة ؛ خيانة خفافيش الظلام خاصة الذين يظهرون في أثواب الوجهاء ، لكنهم في حقيقتهم هم جذور كل الآفات. ولابد أن يسعى جاهدا لاستئصال هذه الجذور من أساسها . وقد توفق مبدعنا المسرحي في تبليغ هذا المعنى . فكان عملا فنيا ناجحا بشهادة مجموعة من الدارسين تضافرت فيه جهود كل من المؤلف " السيد حافظ " والمخرج " أحمد عبد الحليم " والبطل "عبد الرحمن العقل " ومجموعة من الممثلين وعاملين آخرين .

فكانت بذلك عملا مهما مساعدا على بناء جيل يدرك حاضره ويعي مستقبله . وتمنيت كثيرا أن أتناول المسرحية كعرض مسرحي ، لكنني لم تتيح لي فرصة مشاهدة هذا الإبداع الفني . ورغم توفري لشهادات حية تابعت العرض المسرحي ، وتناولته بعد ذلك بالدراسة والتحليل ، إلا أنني لا أستطيع أن أعتمد عليها وحدها . بل لابد من المتابعة الشخصية للعمل نظرا لاختلاف وجهات النظر . فما يراه البعض ضعيفا يبدو لدى البعض الآخر جيدا والعكس صحيح .

---

(١) صلاح البابا / الرأي العام / ١٩٨٥/٨/١٨ .

وهكذا نخلص إلى القول بأن السيد حافظ كلما توجه إلى طفله العربي في مسرحية جديدة ، كان يدرك بل يلح على أنه يتوجه إلى طفل واع ومدرك لحقيقة واقعه . وإنه مهما حمل إليه من أفكار سياسية أو اجتماعية .. فإنه قادر على استيعابها . وهذا ما أكده مرارا ويؤكد هنا أيضا بقوله :

((هذا هو مشاهدي العظيم، مشاهدي الذي لا يجامل، الذي يصفق من القلب ، ويحفظ من القلب كل الكلمات ، مشاهدي الذي تحديت به الأساتذة الأكاديميين في كلية التربية في الكويت . وأنا تربوي خريج كلية التربية. يقولون أنت تكتب للطفل أعلى من مستواه ، قلت أنا أكتب من مستواه وأتحداكم ، قالوا أن الطفل لا يفهم في السياسة ، قلت يفهم في السياسة . وعندما قدمنا إحدى المسرحيات المسيّسه للطفل، كان التصفيق في الصالة يرتفع أكثر مما يفعل الكبار الذين مات في داخلهم كل إحساس بالوطنية نتيجة الظروف السياسية والقهر الاجتماعي على مدى قرون طويلة))[1].

---

(١) حوار مع السيد حافظ / الإسكندرية / تسجيل بتاريخ ١٦ نوفمبر ١٩٩٠ .

المسرح السياسى عند السيد حافظ
من خلال مسرحية
ملك الزبالة والزبالين

دراسة بقلم : زروق أحمد

جامعة محمد الأول – المغرب

تمهيد :

لقد تفطن المسرحيون العرب إلى أن الإنتاج الغربى يحتل حيزاً واسعاً داخل المسرح العربى، لذا رأوا ضرورة البحث عن بديل فنى يحقق الصيغة المسرحية الأصيلة.

وقد بدأت الدعوة إلى خلق مسرح عربى عن طريق الإبداع المسرحى نفسه، قبل أن تأخذ هذه الدعوة صبغة التنظير، وقد استمرت هذه المحاولات متعثرة خجولة إلى أن ظهرت دعوة يوسف إدريس إلى مسرح عربى أصيل، فكانت بذلك الصيحة التى أخرجت المنظرين العرب من بعض خجلهم حتى توالت بعد ذلك الصيحات الداعية إلى ضرورة خلق صيغة مسرحية عربية، ومن أهم هذه الصيحات دعوة توفيق الحكيم إلى قالبه المسرحى، وعلى الراعى إلى الكوميديا المرتجلة، وسعد الله ونوس إلى مسرح التسييس، وعز الدين المدنى إلى المسرح التراثى وعبد الكريم برشيد إلى المسرح الاحتفالى وغيرها من الدعوات[١].

ويعد المسرح المصرى قلب المسرح العربى، وقد سجل أحسن فتراته إبان الستينات ويمكن اعتبار هذه الفترة بمثابة الانطلاقة الحقيقية للمسرح العربى بصفة عامة والمسرح بصفة خاصة نظراً للتطورات السياسية والاقتصادية والاجتماعية التى عرفتها المرحلة.

وما كادت فترة الستينات تنتهى حتى خيمت هزيمة ١٩٦٧ بظلامها الدامس على الحياة الثقافية والفكرية ليس فى مصر فقط، إنما فى الوطن العربى كله، معلنة ميلاد عهد جديد طرح فيه الإنسان العربى أكثر من سؤال من أجل البحث عن أسباب النصر وكيفية تجاوز الهزيمة.

إن البداية المأساوية التى شهدتها سبعينات هذا القرن كانت سبباً فى انهيار المسرح العربى ولا سيما المسرح الذى كان يحمل بعض الأحلام والتصورات الإيديولوجية بسبب انهيار الإنسان العربى نفسياً وعسكرياً. كما كانت سبباً فى بروز المسرح التجريبى من أجل تجاوز الهزيمة على المستوى الفنى على الأقل حيث ظهر جيل جديد يحمل هم الهزيمة المرة وهم الإنسان الأقل وهم تحرير الأرض والإنسان. وكل هذه العوامل ستتضافر لتكوين عقلية إنسان ما بعد الهزيمة.

---

(١) مصطفى رمضانى – "جدلية الخفاء والتجلى فى مسرحية ظهور واختفاء أبو ذر الغفارى" عن كتاب لمحمد عزيز نظمى السيد حافظ بين المسرح التجريبى والمسرح الطليعى" - مركز الوطن العربى للنشر والإعلام – مصر – سنة ١٩٨٩ – ص ١٧٣.

وقد تميزت مرحلة السبعينات بالثورة على الواقع، وبالعمل الجاد الهادف لاسيما لمسرح الهواة الذى قام بدور مهم فى مقاومة التردى المسرحى فى وقت انهار فيه المسرح بمعانيه النبيلة وسيطر المسرح التجارى، فمسرح الهواة هو الذى أعطانا المسرح التجريبى أو الطليعى وهو الذى يعتبر السيد حافظ أحد رواده.

الفصل الأول

المؤثرات الفكرية والفنية فى مسيرة السيد حافظ المسرحية

- المبحث الأول : المؤثرات العامة فى حياته المسرحية.
- المبحث الثانى : خصائص مسرح السيد حافظ وأعماله.
- المبحث الثالث : دور السيد حافظ فى المسرح الطليعى
- المبحث الرابع : نظرة عن المسرح السياسى

١- المؤثرات العامة فى حياة السيد حافظ المسرحية :

إذا كانت المقولة العربية تقول : "الشاعر ابن بيئته" فأرى أنها تنطبق جيداً على المبدع المسرحى السيد حافظ أو أوزوريس كما يحلو له أن يسمى نفسه أملاً فى أسطورة البعث الأبدى، لذلك لا يمكننا دراسة النص المسرحى بمعزل عن الواقع الذى ترعرع فيه أى الواقع السياسى والثقافى والاجتماعى... فمن يكون السيد حافظ؟

يعرفه عبد الكريم برشيد بقوله :

"انه المؤلف ومخرج مصرى من الجيل المعاصر لنكسة ١٩٦٧، وهو من مواليد الإسكندرية سنة١٩٤٨م. وهذا الميلاد يتزامن مع ضياع فلسطين وقيام إسرائيل تحقيقاً لوعد بلفور. وما إن أتم السيد حافظ عامه التاسع عشر حتى أصابت الأمة العربية هزيمة أخرى على يد الجيش الاسرائيلى، إذن فهذا الكاتب عاش صباه ويعيش شبابه ملتاعاً يكتوى بسلسلة من الهزائم الوطنية والقومية، فهو من جيل العنف والغضب والشعور بالإحباط، فقد نشأ وعاش فى ظل صراعات ومتناقضات حدثت ومازالت تحدث فى الساحة العربية مما جعله يرفض الواقع المصرى والعربى المهزوم، وهو واقع تاريخى ساقته عوامل عديدة ذاتيه وموضوعية إلى عنق الزجاجة وكانت النتيجة الهزيمة"[(١)].

ويقدمه لنا "محمد يوسف" كما يلى : "ينتمى السيد حافظ إلى رعيل من جيلنا شارك فى المظاهرات الطلابية التى انفجرت فى مدينة الاسكندرية عام ١٩٦٨م أى بعد مرور عام على الهزيمة الفاجعة لسنة١٩٦٧م، وكان من هؤلاء المتظاهرين الذين خرجوا يتحدون الحكومة والنظام، ويطالبون بمحاكمة الجنرالات والضباط الكبار الذين انشغلوا بالكرة والأندية الرياضية عن الاستعداد العسكرى"[(٢)].

وهكذا وامتداداً لهذا الغضب على الواقع العربى التاريخى المهزوم، خاض السيد حافظ نضالاً سياسياً متواصلاً ضد كل الأشكال البيروقراطية التى مورست على الشعب المصرى والعربى، وهذا ما نلمسه فى كتاباته التى تحطم كل المفاهيم العتيقة وتكفر بالقواعد البالية. وهى صفة يذكرها له كثير من النقاد، فهذا الناقد على شلش مثلاً يقول معلقاً عن مسرحيته "مسرحيتان لكاتب شاب جرئ وطموح

---

(١) مجموعة من المؤلفين – "دراسات فى مسرح السيد حافظ" - مكتبة مدبولى – الجزء الأول- ص ٧٦.

(٢) المرجع نفسه – ص ٧٦.

جداً يوقع باسم مستعار وهو أوزوريس... حطم بجرأته كل تقاليد التأليف المسرحى ابتداء من ارسطو إلى برخت، ويحاول بطموحه أن يكون أوزوريس المسرح المصرى وباعث الحياة فيه..."[1]. وهذا ما يعطينا فكرة واضحة عن أثر تلك الفترة فى تكوين جيل السيد حافظ الذى تأثر بأحداث الفترة القومية. فحسب سعد أردش فهو جيل لمعت في عيونه ابتسامة الأمل فى حياة أفضل، لكنه أمل سرعان ما أصيب لا بخيبة الأمل، ولكن باليأس الكامل من كل ما كان من أجداده وآبائه واخواته الكبار، بل فى إمكانية إصلاح ما أفسده الدهر[2].

وبهذا يكون لمجموع الأحداث الخطيرة التى عرفتها مصر ابتداء من نكسة١٩٦٧م، مروراً بإجهاض نصر أكتوبر، واتفاقية كامب ديفيد وسياسة الانفتاح الاقتصادى أثر خطير على نفسية السيد حافظ وجيله معاً والمواطن المصرى والعربى بصفة عامة، فقد نتج عن هذا كله تخلخل فى العلاقات الاجتماعية والاقتصادية، وترتب عن سياسة الانفتاح الاقتصادى بروز طبقة برجوازية سيطرت على المواقع الحساسة فى هرم السلطة وعلى اقتصاد البلاد، فى حين ظلت أغلب شرائح المجتمع المصرى تعانى مرارة الحرمان فى مجمل الحقوق.

هذا على المستوى السياسى، أما على المستوى الثقافى فإن استقرار السيد حافظ بمدينة القاهرة لا يوجد شئ، إنها الكل فى الكل، وفى هذا الصدد يقول ابراهيم عبد المجيد عن المؤلف: "وهو يعيش بالإسكندرية بعيداً عن القاهرة، والبعد عن القاهرة كثيراً ما يكون غنيمة، ولكنه فى مجتمعنا – وخاصة فى مجال الأدب – مصيبة، فالكتاب والفنانون وجميعاً مدعوون لهجرة الأقاليم والمدن من أجل هذا المرض الخطير المسمى بالمركزية، مركزية مادية وروحية أيضاً"[3].

ومن هنا جاءت ثورة السيد حافظ على الاستبداد السياسى موازية لثورته على الاستبداد الجغرافى، ففى مسرحية "حدث كما حدث ولكن لم يحدث أى حدث" نجد هذا الإهداء "إلى جيلنا الرائع فى غلاف التكوين – إلى أدباء الأقاليم".

إنه حصار جيل كتبت عليه الهزيمة وفرض عليه أن يتحمل وحده تبعاتها، وهو أيضاً حصار أقاليم ليس لها من ذنب سوى أنها تقع خارج القاهرة بعيدة عن مصدر السلطة السياسية والثقافية والفنية...

إضافة إلى أنه لم يكن من جيل الكتاب الذين كانت هيئة المسرح والثقافة

---

(١) د. محمد عزيز نظمى – "السيد حافظ بين المسرح التجريبى والمسرح الطليعى" مركز العربى للنشر والإعلام – مصر – سنة١٩٨٩ – ص ١٠٨.
(٢) المرجع نفسه – ص ٧٠.
(٣) مجموعة من المؤلفين"دراسات فى مسرح حافظ" مكتبة مدبولى –الجزء الأول– ص٧٨.

الجماهيرية مفتوحه فى وجهه، فكان غضبه هذا ناتج من إحساس باطنى بالغبن، وهذا ما يصرح به السيد حافظ فى استجواب صحفى "جيلنا من الكتاب الذى لم يظهر إلى الآن... جيل رائع ملئ بأشياء خفية مضيئة مكتوب عليها ممنوع الإقتراب من هيئة المسرح والثقافة الجماهيرية لأن الهيئة احتكار للمفلسين فكرياً.. والثقافة الجماهيرية مرتع للفوارغ من كل شئ فى الأقلام"[١].

وهكذا نلتمس الحصار الذى كان مفروضاً على الكاتب والكتاب من طينته، ورفضهم المشاركة فى أنشطة هيئة المسرح والثقافة الجماهيرية المشبوهة.

وفى ظل هذه الظروف لم يستسلم السيد حافظ وإنما كان بمثابة الصخرة التى تتحطم عليها كل المحاولات المضادة لإرادة الشعب، ولهذا نجد أن معظم كتاباته إن لم نقل كلها تتميز بسيطرة روح الثورة والتمرد على هذا الواقع المريض، وهو ما دفع به إلى البحث دائماً عن الجديد، مما جره إلى التغيير والتجريب.

ويعتبر السيد حافظ الأب الروحى للمسرح التجريبى فى مصر، والمسرح التجريبى ضرورة لأى بلد لم يتأصل بعد تراثه المسرحى بما يكون مسرحاً متكاملاً، فالمسرح لا تترسخ جذوره فى أى بلد إلا من خلال تجارب أجيال متعددة، كل يضيف ما لديه.

والتجريب لا يعنى استنقاص الهمم أو نقص العمل، وإنما يعنى عدم الإرتكاز على عمل فنى سابق أو قاعدة جمالية فى أحد أنواع فروع الأدب والمعرفة.

وإضافة إلى اهتمامات السيد حافظ بالمسرح، فقد عمل بالسلك الصحافى حيث عمل كرئيس تحرير لمجلة "رؤيا" لمدة خمس سنوات، وعمل محرراً بجريدة "السياسة" الكويتية لمدة سبع سنوات، وشغل منصب رئيس القسم الفنى بمجلة "صوت الخليج" لمدة عام ١٩٨٦م، وهو خريج جامعة الإسكندرية، قسم فلسفة الاجتماع عام ١٩٧٣م، وحائز على دبلوم علم النفس والتربية سنة١٩٧٥م.

وقد عرفت مسيرة السيد حافظ المسرحية بعض التوقف ويبرر ذلك بقوله فى حديث لمجلة "حوار": "لقد ابتعدت عن المسرح خمس سنوات بعد أن اكتشفت أننى أحارب فى الساحة الفنية كمحارب أعزل، إننى أشعر بالندم وبالحزن الخاص، لقد أصبح كل شئ من حولنا كاذب ومزيف ومضلل، والمجد أصبح فى حياتنا الثقافية للهلس والأدب والفن الاسفنجى الذى الذى يخدع الناس ويركب موجة الثورية، فنحن نعيش فى أمة تعانى التخلف الفكرى والإحباط السياسى والأمية الثقافية، لذا تركت المسرح مؤقتاً واتجهت للعمل فى الصحافة والعمل التليفزيونى"[٢].

---

(١) المرجع نفسه – ص ٧٧.

(٢) مجموعة من المؤلفين "مسرح الطفل فى الكويت : دراسة فى مسرح السيد حافظ"- دار المطبوعات الجديدة – مصر – ص٦١.

٢- خصائص مسرح السيد حافظ وبعض أعماله :

يتميز مسرح حافظ بخاصية مهمة نلمسها من خلال نص مسرحيته "ملك الزبالة أو الزبالين" وغيرها من المسرحيات مثل "ظهور واختفاء أبو ذر الغفارى" وهى استلهام الكاتب للتاريخ بحثاً عن منظور معاصر من خلال أصالة تراثية واستخدامه التاريخ، يتجه إلى نوع من الإسقاط السياسى أو الايديولوجى، كما يتجه إلى عملية التوعية والتحريض من خلال مختلف الصراعات والمتناقضات فى الواقع العربى.

إن مسرح السيد حافظ يدين الواقع ويدعو إلى الثورة عليه من اجل مستقبل أفضل ومن أجل حياة يسودها الاحترام المتبادل بين السلطة والشعب وبين الحاكم والمحكوم. كما أنه يدعو إلى التغيير الاجتماعى والقضاء على الطبقية من اجل تحقيق مجتمع عادل ومن أجل كل ما تسعى الطبقات الشعبية لتحقيقه فى المجتمع العربى الذى تفشت فيه الأمراض الاجتماعية، وبهذا فمسرحه ساهم فى توضيح "الرؤيا الاجتماعية، لأنه يعطى للفرد الوعى ليدلى بموقفه من الحياة، باعتباره فرداً وعضوا فى جماعة. فمسرحه لضغط الظروف السياسية والاجتماعية[١].

يقول الدكتور الامبابى عن مسرح السيد حافظ : "إن مسرح السيد حافظ مدرسة مستقلة لها كيانها الخاص ومعالمها المتميزة، وسوف يصبح مسرحه للأجيال القادمة تراثاً مسرحياً هاماً فمسرحه هو المسرح الحقيقى الذى اهتم بالإنسان المعاصر ومعاناته"[٢].

ونصوص السيد حافظ المسرحية نصوص متميزة، كلها ثورة وتمرد على الواقع المهزوم. فقد اختار منذ البداية موقف الرفض التام للواقع السياسي والاجتماعي والاقتصادي، وانحاز للفقراء والكادحين، وكأنه يعيش بينهم ولا يفارقهم للحظة واحدة، فهو فنان معاصر بكل ما يحمله هذا المفهوم من معنى، فهو حسب السعيد الورقى "يعيش أعماله بمشاعر مستنفرة متحفزة ومتفتحة، إنه يحيا وكأنه كله حواس التقاط وتسجيل، وتعمل هذه الحواس عند السيد حافظ من داخل سيطرة التوتر والشعور بالحضر، فيقدم إلى المتلقى شحنات متوالية من الانبهار المدهش والمثير، فهو لا يقصد من فنه أن يدغدغ حواس المتلقي، وإنما يرمي إلى أن

---

(١) الشريف الحسينى – "تحولات فى المسرح العربى" عن "مسرح الطفل فى الكويت" – دار المطبوعات الجديدة. مصر – ص٩٦.

(٢) المرجع نفسه – ص ٩٦.

يحدث فى داخله صدمة المباغتة التي تولد فيه التوتر والحيرة والتساؤل"[١].
كما يغلب على كتابات السيد حافظ الطابع الإنساني الحضاري، فقد لجأ إلى الانبعاث من القاعدة الاجتماعية متوسعاً فى شموليته ليضمن كتابته معان متعددة وتصورات كثيرة تتكامل مع بعضها البعض لتحقق الفكرة التي يريد طرحها ومعالجتها، فهو ينتقل من الجزء إلى الكل معبراً عن قضايا تهم السواد الأعظم من الناس، ولم يكن ذلك ليتأتى له لولا أنه يعايش مختلف الطبقات وخاصة الشعبية منها ويقاسمها همومها ومشاكلها وطموحاتها. ولذلك فهو يتمرد على سكوت الناس وجمودهم إزاء المواقف الحياتية لإيمانه وثقته بأنهم يملكون القدرة على الحركة والفعل القادر على تغيير الواقع المعاش إلى الأفضل دون أن يكون التحرك عشوائياً بل مخططاً مدروساً.
فهو يريد من الانسان ألا يستسلم لواقعه ومسبباته بل عليه السعى دائماً إلى تحقيق ظروف معيشية أحسن مما هو عليه، وفى هذا يقول "سعيد فرحات": "يمكن القول بأن السيد حافظ من كتاب المسرح الإنسانيين ليس بنزعلته نحو العدالة فى الحياة فقط ولكن باندماجه فى هموم الحياة العربية ككل، فى تعبها الإنسانى والمحاولة العاجزة عن خلق نظام يحقق مجتمعاً جديداً تتحقق فيه سعادة تمسح التعاسة والإندحار فى أعماق الإنسان العربي السئ الحظ"[٢].
وهذا ما جعل فكرة الثورة تسيطر على جل أعماله المسرحية حيث تبدو فكرة الثورة تياراً عاماً متدفقاً من خلال أعمال السيد حافظ منذ مسرحيته الأولى "كبرياء التفاهة فى بلاد اللامعنى" سنة١٩٧٠، ثم انهالت بعدها عدة أعمال مسرحية تحريضية تدعو إلى الثورة وتحرض عليها، فالمؤلف من خلال نصوصه المسرحية يسعى إلى إثارة الرعب فى جمهوره وخلق جو من التوتر وعدم الاطمئنان إزاء هذا العالم الذى يتجه إلى قهر الانسان فى حريته، ويحاول دائماً أن يقدم لجمهوره نصوصاً مسرحية يفهمون من بين سطورها ما لم يقله فيها باستعمال الرمز، ويمكننا أن نلمس ذلك من خلال عناوين بعض أعماله التي تبدو غريبه للوهلة الأولى، ويمكن تقسيمها إلى :

---

(١) حسن عبد الهادى – "قراءة نقدية لأعمال السيد حافظ المسرحية" عن كتاب "السيد حافظ بين المسرح التجريبى والمسرح الطليعى" "سلسلة رؤيا" – مركز الوطن العربى للنشر والإعلام – مصر. سنة١٩٨٩ – ص:١٣٦.
(٢) سعيد فرحات – جريدة الرأى العام – "عدد ١٩٨١/٠٨/١٨ – عن "السيد حافظ بين المسرح التجريبى والمسرح الطليعى ص :٧٠-٧١.

- نصوص مسرحية للكبار.
- نصوص مسرحية للأطفال.
- مسلسلات تليفزيونية.
- مسلسلات إذاعية.
- أفلام سينمائية.

فمن الأعمال المسرحية :

- حبيبتى أنا مسافر والقطار أنت والرحلة الانسان، سنة١٩٧٩.
- هم كما هم ولكن ليسوا هم الزعاليك، سنة١٩٨٠.
- الحانة الشاحبة تنتظر الطفل العجوز الغاضب، سنة ١٩٨٠.
- ظهور واختفاء ابو ذر الغفارى، سنة١٩٨١.
- حكاية مدينة الزعفران، سنة١٩٨١.
- حبيبتى أميرة السينما، سنة ١٩٨٢.
- حكاية الفلاح عبد المطيع، سنة١٩٨٢.
- علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا، سنة١٩٨٢.
- يا زمن الكلمة الكذب / الخوف / الموت، سنة١٩٨٧.
- ستة رجال فى معتقل بشمال حيفا، سنة ١٩٨٩.
- سيزيف القرن ٢٠، سنة ١٩٩١.
- الحاكم بأمر الله، سنة ١٩٩٣.
- ملك الزبالة والزبالين، سنة ١٩٩٢.
- وقدم لمسرح الطفل الأعمال التالية :
- سندريلا ، سنة ١٩٨٣ والتى حصل بها على جائزة أحسن مؤلف لعمل مسرحى موجة للأطفال فى الكويت.
- الشاطر حسن، سنة ١٩٨٣.
- سندس، سنة ١٩٨٥.
- على بابا، سنة ١٩٨٥.
- أولاد جحا، سنة ١٩٨٦.
- حذاء سندريلا، سنة١٩٨٧.
- بيبى والعجوز، سنة١٩٨٨.
- عنترة بن شداد، سنة ١٩٨٩.
- حكاية لولو وكوكو، سنة ١٩٩٠.

- قميص السعادة، سنة١٩٩٣.
- ومن المسلسلات التلفزيونية نجد :
- مبارك، العطاء، الحب الكبير، الغريب، صغيرات على الحياة
- أما المسلسلات الإذاعية فهناك.
- البيت الكبير، غرباء فى الحياة
- ومن بين الأفلام السينمائية :
- جبل ناعم ، رجل هذا الزمان، لا مجال للحب، وسام من الرئيس، وحدى فى البيت[١].

٣- دور السيد حافظ فى المسرح الطليعى :

إن الحديث عن مسيرة السيد حافظ الأدبية يقودنا حتماً إلى الحديث عن مساهمته فى المسرح الطليعى، وقد انتهج السيد حافظ منذ مسرحيته الأولى "كبرياء التفاهة فى بلاد اللامعنى" المنهج الطليعى، فى الكتاب "ابو للنير" حينما قال : "إن الكاتب المسرحى الطليعى له حرية مطلقة إذ هو خالق عالمه وسيده ومن العدل أن يجعل الجموع والأشياء الجامدة تتكلم إذا راق له وأن يغفل الزمان والمكان، إن عالمه هو مسرحيته وفى داخلها الإله الخالق الذى يرتب الأصوات والإيماءات والحركات والكتل والألوان، والمسرحية يجب أن تكون عالماً بأكمله مع خالقها"[٢].

ويعتبر المسرح الطليعى ضرورة لمنح الإنسان فرصة المواجهة مع "الذات الواقع" ومع "الذات المجتمع" ومع "الذات الإنسان" ، والمسرح الطليعى له رواد فى الساحة العالمية والعربية، فحين نذكر المسرح الطليعى العالمى يتبادر إلى ذهننا مباشرة كتابات كل من "بيكيت" و"يونسكو" و "آداموف" و"جينه" كأعضاء فى المسرح الطليعى.

أما حينما نتحدث عن المسرح الطليعى العربى يأتى فى مقدمة كتاب المسرح الطليعيون العرب السيد حافظ، ويليه كل من محمد الماغوط وعز الدين المدنى وعبد الكريم برشيد وسعد الله ونوس وقاسم محمد وروجيه عساف وسمير العيادى ومحمود الزيودى[٣].

ومسرح السيد حافظ هو المسرح الذى يهتم اهتماماً بالغاً بمعنى وجود الانسان

---

(١) السيد حافظ "ملك الزبالة والزبالين" مطبوعات السيد حافظ ص : ٧٦-٧٧-٧٨.

(٢) مجموعة من المؤلفين – "دراسات فى مسرح حافظ" – مكتبة مدبولى – الجزء الأول- ص:٨٠.

(٣) مجموعة المؤلفين "مسرح الطفل فى الكويت" دار المطبوعات الجديدة-مصر– ص :٦٢.

وبالدور الذى يقوم به فى المجتمع كما أنه يعمل على إيقاظ المتلقى ليشعر بأن هناك ما هو عجيب وما هو مألوف وما هو خارق للعادة شمن الحياة اليومية وهذه هي وظيفة المسرح الطليعى يقول "الفريد جاري" : "إن وظيفة مسرح الطليعة الآن هو إيقاظ المتفرج حتى يحس بما هو خارق للعادة وغير مألوف"(١).

فما هو مفهوم الطليعة عند كتاب المسرح الطليعى؟

يعرف بيرناردورت الطليعة كمصطلح فنى بقوله : "كل طليعة هى أولاً الانقطاع عن باقى الجيش، وهى كذلك رفض للنظام والسلوك المشترك"(٢).

فالأساس هو الانقطاع، الانقطاع عن الماضي والحاضر وعن كل المكونات التى صنعت هذا الحاضر بكل سلبياته المختلفة، الانقطاع عن شروط الهزيمة وهي شروط لها وجود في الانسان وفي الرؤية المتخلفة للوجود وفي الفكر والمؤسسات والعلاقات والسلوك واللغة والفنون والآداب والطليعة أو المسرح الطليعى فى مفهوم السيد حافظ "هو فن تأسيس فكر العصر والتاريخ الذى نحياه، فالمسرح الطليعى هو ماضي وحاضر ومستقبل فى آن واحد، والكاتب الطليعى فى رأيه يجب أن يكون معاصراً لعصره لا مسجوناً فيه مندمجاً فى الواقع الحاضر كل الاندماج حتى يتكلم باسمه ويكون روح عصره وهو مثل الجندى فى إحدى حروب العصابات مهما كانت عقيدة المؤلف السياسية فإن فيه ليس تعبيراً عن حالة روحية كامنة فى وعيه"(٣).

أما الكاتب المسرحى التونسى "عز الدين المدنى" فيقول إن "كتاب الطليعة اتجهوا للطليعة لأنها غزو للجمهور لا الاكتفاء بما هو موجود والاقتصاد على ما هو فى متناول اليد"(٤).

أما الناقد "تاكيس موزندس" فيقول ان "الكاتب الطليعي محارب إلى مثل وهو فوضوى متمسك بفرديته ومسافر وحيد ماض فى طريقه الخاص، له آراؤه الشخصية دون حاجة إلى رفيق مهما كان هو ساع إلى بلوغ ما هو مستحيل دون أن يقنع بما هو ممكن وهو دائماً ساخط"(٥).

ويرى الكاتب المسرحى "عبد الكريم برشيد" أن الطليعى هو "هذا المناضل أبداً أى

---

(١) المرجع نفسه – ص:١٥.

(٢) مجموعة من المؤلفين – "دراسات فى مسرح السيد حافظ" – مكتبة مدبولى-الجزء الأول-ص:٨٠.

(٣) مجموعة من المؤلفين"مسرح الطفل فى الكويت" دار المطبوعات الجديدة،مصرص:٦٤.

(٤) المرجع نفسه – ص : ٦٤.

(٥) المرجع نفسه – ص : ٦٤.

ذلك الإنسان الذى لا يعرف ما يسمى باستراحة المحارب، وذلك لأن الاستراحة لا تعنى فى النهاية غير الموت والفناء وسيادة الظلم والجهل والفقر وكل معوقات الحياة، فهو يناضل حتى الموت أو ما بعد الموت إن كان ذلك ممكناً عن طريق الإبداع الخالد الذى يحمل رسالة نضالية[1].

ويبرر "الفريد جارى" وجود المسرح الطليعى بقوله : "إنه ظهر نتيجة أن سرد الأمور المفهومة لا تؤدى إلا لإقفال النفس وإفساد الذاكرة، بينما يحرك اللامعقول النفوس الراكدة وينشط الذاكرة"[2].

وهكذا نلاحظ أن السيد حافظ من خلال نصوصه المسرحية، وبدافع من الغيرة الوطنية والقومية، راح يقدم نقداً لاذعاً للواقع العربى المصاب، ثم إن إحساسه بخيبة الأمل التى تعيشها معظم الشعوب العربية فى استرداد حريتها وكرامتها وديمقراطيتها وعدالتها التى فقدت، يمثل انعكاساً مؤثراً على الأفكار المسرحية التى طرحها السيد حافظ ولا سيما النقد الاجتماعى الذى طرحه فى عدة نصوص مسرحية ومن بينها "ملك الزبالة" الذى من خلاله يستعرض تناقضات الواقع الاجتماعى العربى، ولا شك فى أن تعرضه للقضايا الاجتماعية والسياسية... استطاعت كلها تحديد موقفه من القضايا الوطنية والقومية ودوره فيها، فكان فى مسرحياته الكاشف عن مكامن من الضعف والمحرض الداعى إلى الثورة والتغيير والعمل على التقدم والرقى، والبحث عن الممكن بدل الاكتفاء بالكائن، وحين نطلع على كتابات السيد حافظ الطليعية نشعر بأنه ضمير الشعب المعبر عن روح نضاله، وقد آمن بأن القضايا الإنسانية التى يطرحها والمتمثلة فى حصول الإنسان العربى على حريته وعدالته وكرامته وهى قضايا قومية، آمن بالعروبة ووحدة الكفاح لتحقق الوحدة العربية.

وقد عالج السيد حافظ فى بعض مسرحياته عدة قضايا قومية من بينها النضال الوطنى الفلسطينى باعتباره نضالاً قومياً، حيث تعرض لشرح القضية الفلسطينية وشرح الموقف العالمى والعربى السلبى منها وتهاون العرب فى مؤازرة الفلسطينيين ويرى نجيب القرشالى أن دور السيد حافظ فى القضية الفلسطينية لا يقل أهمية عن دور كل من توفيق زياد ومحمود درويش وغسان كنفانى وسميح القاسم ومعين بسيسو.

---

(١) المرجع نفسه – ص : ٦٤.

(٢) المرجع نفسه – ص : ٦٤.

٤ – نظرة عن المسرح السياسى

يؤرخ "كمال عيد" لظهور المسرح السياسى عند الغربيين بقوله : "وينبع من ألمانيا أيضاً المسرح السياسى بقيادة زعيمه "أرفين بسكاتور" المخرج وصاحب النظريات فى الفن... ومنها تنتقل هذه المدرسة إلى أمريكا لينشرها، وأدى ذلك المسرح إلى تعريف الجماعات بالمشاكل السياسية المحيطة بالمجتمع لمحاولة إشراك الجماهير وجدانياً فى التصرفات التى يمكن أن تصدر عن الحكام بعد النهضة السياسية التى عاصرت أوربا بعد الثورة الفرنسية.. الأمر الذى نجد له شبيهاً فى المستقبلية وفى بداية القرن العشرين عند الكاتب "برتولد برخت" الذى زامل أيضاً بيسكاتور فترة من الزمن وأقام معه مسرحه السياسى المشهور"(١).

ومن هذا يتضح أن تسمية المسرح السياسى ليست جديدة على المسرح العالمى ولا سيما فى الدول التى سبق فيها ظهور الفكر الاشتراكى، فهل يمكن القول بأن العرب تأثروا بالغرب فى معالجة القضايا السياسية؟ أو أن المسرح السياسي العربي كان وليد الظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي تعيشها الأمة العربية؟

أعتقد أن ظهور المسرح السياسى العربى جاء نتيجة الظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية التى تعيشها الشعوب العربية، فإلى حدود السنوات الأخيرة نجد أن معظم الدور العربية إن لم نقل كلها لازالت لم ترق إلى المستوى المطلوب فى تحقيق الديمقراطية وحرية الرأى والتعبير وظروف معيشية راقية، وتبقى الديمقراطية واللامركزية وغيرها من المتطلبات كشعارات ترفع فقط من أجل الوصول إلى السلطة، وحين تحقيق المراد ينقلب هذا المناضل أو الرمز إلى ديكتاتور من أجل المحافظة على منصبه، ولعلها قاعدة عامة فى جميع دول العالم والأمثلة على ذلك متعددة.

وينفى الكاتب المسرحى على عقلة عرسان أن يكون هناك مسرح سياسى ومسرح غير سياسي بقوله :" المسرح السياسي العرب؟! لا أكاد أتعرف على حدوده، المسرح بنظرى لا ينفصل عن السياسة ولم ينفصل عنها يوماً.. وتكون المسرحية جيدة، والمسرح مؤدياً لدوره وقريباً من الجمهور كلما كانت المسرحية على مساس بالواقع.. وتحتوى على إدراك له واستشراق لآفاق المستقبل، ومعبرة بوعي وبإيحاء عن أشكال التعامل الإنسانى الأفضل، والحياة الإنسانية سياسة.. التجمع البشري يحيا على السياسة وبها، ولا أستطيع أن أتميز ملامح مسرح سياسى بحت!!

---

(١) كمال عيد – "المسرح الاشتراكى" – الدار المصرية للتأليف والترجمة / مصر - سلسلة المكتبة الثقافية عدد١٥٤- سنة١٩٦٦ – ص:٩.

أستطيع أن أتكلم عن السياسة فى المسرح.. أما المسرح السياسى فما هى معالمه التى تميزه عن المسرح ومذاهبه لينفرد بعنوان خاص كبير؟!... هناك سياسة وأفكار سياسية ودعوات سياسية وشعارات فى المسرح..."[1].

فالمسرح السياسى التحريضى حسب أحمد العشرى "هو المسرح الذى يطرح الحالة المراد توصيلها ليتخذ المشاهد موقفاً فكرياً ومبدئياً فى تلك الحالة، ولابد لكاتب المسرح السياسى من التأنى والبحث فى جذور المشاكل التى يعرضها حتى يجعل من ذلك أداة قوية لإثارة الرغبة فى التغيير"[2].

وحسب سامية أسعد فقد كان هناك دائماً نموذج من نماذج الأدب مهتم بالقضايا السياسية بطبيعة الحال[3].

والمسرح السياسى لا يقدم حلولا للمشاكل المعروضه سواء كانت سياسية أو اقتصادية أو اجتماعية، فهو يعرض المتناقضات ويعريها وعلى المشاهد أن يتخذ موقفه، فالمسرح السياسى يهدف بتعريته للواقع وفضحه للمشاكل الاجتماعية والسياسية والاقتصادية إلى إيقاظ المتلقى من سباته.

ونجد فكرة المسرح السياسى بشكل أوضح عند الناقد المسرحى عبد العزيز حمودة الذي يرى أن :"المسرحية السياسية بمفهومها الحقيقى هى استخدام خشبة المسرح لتصوير جوانب مشكلة محددة –غالباً ما تكون سياسية، وقد تكون اقتصادية- مع تقديم وجهة نظر محددة بغية التأثير فى الجمهور أو تعليمه بطريقة فنية تعتمد على كل أدوات التعبير التى تميز المسرح عن كل ضروب الفنون الأخرى"[4].

ويميز عبد العزيز حمودة بين نوعين من المسرح ذى الاهتمامات السياسة حيث يقول : "يجب أن نفرق بين المسرح السياسى أو ما يمكن أن نسميه مسرحاً سياسياً وبين المسرح ذى الإسقاطات السياسية. إذ أننا فى بلدنا نخلط بين هذا وذاك، وبين مسرح محدد هدفه بوضوح وبلا مواربة بين مسرح تجئ الإسقاطات السياسية فيه فى الخلفية، بين مسرح يهدف إلى أيديولوجية معينة وبطريقة مباشرة ومسرح تجئ فيه المفاهيم السياسية بقدر ما يسقطه المتفرجون عليه من مفاهيمهم أو ظروفهم هم، وحينما يخلط البعض بين الاثنين ويظلم الاثنين فى آن

---

(١) الأقلام العرقية "بانوراما المسرح العربى" دار الجاحظ / بغداد/العراق – عدد ٦ سنة١٩٨٠ ص:٢٠٤- ٢٠٥.

(٢) أحمد العشرى – "المسرح التحريضى" – عالم الفكر – المجلد ١٨ – العدد الأول سنة ١٩٨٧ ص:١٠٣.

(٣) سامية أسعد "جان جينه والمسرح السياسى" – المسرح – عدد٧٤ سنة١٩٧٠ ص:٣٩.

(٤) عبدالعزيز حمودة "المسرح السياسى" مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة سنة١٩٧١ ص:ب.

واحد، فالمسرح الأول قائم على العطاء فكرياً، أو بمعنى أدق سياسيا، والمسرح الثانى يعتمد فى معظم الأحيان على الأخذ، بمعنى أن المسرح السياسى الذي يفشل فى توصيل ما يريده المؤلف مثلاً يفقد سبب وجوده، ولا يتبقى له بعد ذلك شئ، أما المسرح ذو الإسقاطات السياسية فلا يعتمد وجوده على وصول المفاهيم السياسية إلى جمهوره، بل أن الإسقاطات السياسية قد تختلف من بلد لآخر بل من متفرج لمتفرج فى نفس الصالة ونفس الليلة..."(١). ويضيق فى نفس الموضع :"وعلى ضوء تعريفنا السابق للمسرح السياسي نستطيع التفريق بين النوعين، المسرح السياسى، لأنه يهدف إلى إيقاظ الناس ثم تعليمهم، يعتمد إلى حد كبير على الحقائق، أو القيمة الإخبارية للواقع، أى أن عملية الكتابة للمسرح السياسي هنا تسبقها مرحلة طويلة من البحث والتقصى"(٢).

ويضيف فى نفس السياق :"أما المسرح ذو الاسقاطات السياسية، فقد يعتمد على أساس من الواقع وقد لا يعتمد على الواقع إطلاقا، قد يعود إلى تاريخحدث فعلاً وقد يتصور مستقبلاً لم يحدث بعد، ومع هذا قد تتواجد الاسقاطات السياسية، المهم أن الفنان هنا حينما يستخدم الواقع التاريخى مثلاً لا يستخدمه فى حد ذاته، وهو لبيس ملزماً كفنان بالتمسك بحرفيته، ولا يجب أن يحاسب على الحرية التى يمارسها فى استخدامه، والمسرحية لا تكتب أساساً لخدمة هذا الواقع، بل أن الواقع هو الذى يخدم غرضاً آخر"(٣).

وعلى ضوء تعريفه السابق يحدد فارقاً آخر بين اللونين بقوله :"فالمسرح السياسي لا يهتم بالفرد ولا يحاول تصوير شخصية، لأنه أساساً لا يحاول التعرض لمشكلة فردية بل مشكلة جماعية. المهم هو تقديم الجماعة التى تمسها المشكلة وحينما تحل المشكلة فإن الحل لا يجئ نتيجة حتمية فنية أو نتيجة منطق التسلسل الفنى، بل يجئ هذا الحل على أنه الحل الذى حدث فعلاً أو الذى يجب أن يحدث فى الواقع"(٤).

وهكذا يتضح أن مجمل خصائص المسرح السياسي تنطبق على بعض مسرحيات السد حافظ من بينها مسرحية "ملك الزبالة" مما يجعل تصنيفها ضمن المسرح السياسي من باب الإنصاف فى حق هذا المبدع المسرحى.

---

(١) المرجع السابق – مقدمة الكتاب.
(٢) المرجع السابق – مقدمة الكتاب.
(٣) المرجع السابق – مقدمة الكتاب.
(٤) المرجع السابق – مقدمة الكتاب.

الفصل الثانى

المكونات الفكرية لمسرحية " ملك الزبالة"

المبحث الأول : ملخص مسرحية "ملك الزبالة"

المبحث الثانى : أهم التيمات والقيم الفكرية فى مسرحية "ملك الزبالة"

المبحث الثالث : الجانب التراثى فى مسرحية "ملك الزبالة"

ملخص المسرحية :

رغم طابعها الكوميدى إلا أن المسرحية تعكس صراع المحكوم ضد الحاكم أو الحكام الفاسدين وتحرض على الثورة، فالسيد حافظ يستمد أحداث مسرحيته من حقيقة تاريخية حدثت فى الشام ما بين سنة ٣٦٥ و٣٧٣هـ ليناقش تناقضات الواقع العربى المعاصر، فالمسرحية تكشف كيف أن الزبالين حكموا بلاد الشام ونشروا العدل بين أهلها وألغوا الفقر من بين سكانها دون مقومات الحكم المتوفرة عند السلاطين العرب من قصور فخمة وعيش باذخ ومراتب مرتفعة.

وهى تعالج عدة قيم خلقية وقضايا كالمحبة والترابط الاجتماعى والصدق فى العلاقات الإنسانية، وحرية الفرد من خلال تحقق حرية القول وحرية الفعل لكافة الفئات الاجتماعية، إضافة إلى رفض الحلول الاستسلامية أو التحالف مع قوى خارجية من أجل الوصول إلى السلطة.

وتتضمن المسرحية ثمانية مشاهد تبدأ فى المشهد الأول بتصوير حالة الزبالين المعيشية فهم أناس يقومون بفرز زبالة الأغنياء من زبالة الفقراء، ويأخذون منها ما هو صالح للأكل ويوزعونه على المحتاجين له. ورغم هذه الحالة المزرية يفرض الديوان ضرائب على الزبالين إلا أنهم يرفضون أداءها فى أول الأمر، ويقومون بمواجهة العساكر، غير أن زعتر بحكمته أقترح عليهم حلاً يجعلهم يتفادون تلك المواجهة، ويتمثل هذا الحل فى أداء الضرائب مع الإمتناع عن إزاحة الأزبال حتى تزاح تلك الضريبة عليهم.

ويصور المشهد الثانى وضعية مدينة دمشق من جراء انتشار الازبال فى أزقتها :

سعد : كله ماشى وماسك منديل على مناخيره[1].

كما يصور تضامن مدينتى حلب وحمص مع قسام التراب، ومحاولة شهبندر التجار التفاوض مع قسام التراب من أجل التوصل إلى حل لجمع زبالته. لكن قسام التراب يرفض ذلك حتى ترفع الضرائب عن الزبالين لا سيما وأن شهبندر التجار يمثل الطبقة الراقية من المجتمع التى يمكنها الضغط على السلطة من أجل إيجاد الحل.

ويبدأ الصراع بين السلطة والزبالين بقيادة قسام التراب فى المشهد الثالث، فبعد أسبوع من الإضراب عن جمع الزبالة يأتى قائد الشرطة والقاضى من أجل إرغام قسام التراب والزبالين على إنهاء هذا الإضراب، ويحاول القبض عليهم بتهمة إعلان التمرد والعصيان، ويتمادى قسام التراب ورجاله فى إضرابهم وعدم الامتثال

---

(١) السيد حافظ "ملك الزبالة" – مصر - الطبعة الأولى – ١٩٩٢ – ص:١٢.

لأوامر القاضى ليدخلوا فى معركة ضد رجال الشرطة تنتهى بانتصار الزبالين وهروب القاضى ورجاله.

وتتطور الأحداث ليصل الخبر إلى العزيز الفاطمى، فيبعث رسالة مع الوالى يهدد فيها قسام التراب ويطلب منه الاستسلام، ويأمر بتقطيع الرسالة بعد قراءتها حتى لا يدخل قسام التراب ومعه الزبالين التاريخ، وهذا الفعل فى حد ذاته يوضح مدى خوف السلطة من أن يسجل عليهم التاريخ انهزامهم أو خضوعهم لأشخاص تافهين فى نظرهم، ويرفض قسام التراب الاستسلام ويستمر فى إصراره على الإضراب حتى ترفع الضرائب، ويدخل هذه المرة مع عساكر العزيز الفاطمى فى معركة تنتهى بانتصاره هو ورجاله.

ويصور السيد حافظ فى المشهد الخامس الثورة الفعلية للزبالين بقيادة الزعيم قسام التراب حين احتلوا قصر الوالى واستولوا على سلاح الشرطة ليمارس قسام التراب سلطته بعزل القاضى الذى لا يهتم إلا بالزواج والطلاق، وتولية زعتر مكانه وتعيين سعد قائداً للشرطة وتغيير شعار علم البلاد، حيث وضع بدله شعاراً يتضمن رسم مكنسة وقفة.

وتتهاطل على قسام التراب المساعدات، ويطلب قربه كثير من مسؤولى الدول والحركات كالخليفة العباسى والقرامطة والرومان، ولكنه يرفض كل ذلك، موضحاً أن هدفه هو إصلاح المجتمع والقضاء على الفقر، وليس الوصول إلى السلطة من أجل الثراء على حساب اخوانه العرب والمسلمين .

قسام : أنا أبقى زبال فى أى مكان عند أى حاكم عربى حتى ولو كان الوالى متولى ومبقاش إمبراطور تحت سيف رومانى يقتل أهلى وإخوانى[1].

وبعد مرور سنتين على محاربة الزبالين لعساكر العزيز الفاطمى يستعرض المشهد السادس حال الزبالين المشغولين بالحرب التى لم تشغلهم عن حياتهم الشخصية اذ يقوم قسام التراب بتزويج ليلى أخت زعتر لأبنه وليد، وابنته مريم لسعد، كما يصور قلق العزيز الفاطمى من سيطرة الزبالين على الحكم فى الشام، وكيف قرر القضاء على قسام التراب وتحالف مع العباسيين حيث بعث ابن الصمصامة على رأس جيش أكبر من الجيش الذى فتح به الفاطميون مصر للقبض على الزعيم قسام التراب حياً وليس ميتاً حتى لا يتحول إلى رمز وثورة شعبية وحتى لا يذكره التاريخ.

---

(١) المرجع نفسه – ص:٤٤.

ثم ينتقل السيد حافظ لتصوير مشهد مطاردة عساكر العزيز الفاطمى بقيادة ابن الصمصامة لقسام الترابالذى يثير استغراب العساكر لعدم تكلفه فى العيش، ويضع ابن الصمصامة مكافأة خمسين ألف دينار لمن يقبض على قسام التراب حياً، وبعد مطاردة شاقة وكوميدية يختفى خلالها قسام التراب وعائلته فى صناديق الزبالة، يسلم قسام نفسه لغسان مقابل مبلغ المكافأة (٥٠ الف دينار) ليفرقها على أهل الشام المحتاجين.

ويصور المشهد الأخير محاكمة قسام التراب فى قصر العزيز الفاطمى الذى يندهش بدوره لنمط عيش قسام التراب المتواضع، ويقرر تركه حياً ومحاكمته مع المجرمين حتى لا يبقى بطلاً فى عيون الناس ورمزاً من رموز الثورة، ويرحب به المساجين حينما تعرفوا عليه. وأثناء النداء عليه لمحاكمته يجيب كل سجين يقول بأنه هو قسام التراب، فكل واحد منهم يريد أن يضحى بنفسه من أجله، كما يدل هذا الفعل على أن فكر قسام التراب حل فى كل انسان له غيرة على وطنه وعروبته وإسلامه. وأثناء مقابلته للعزيز الفاطمى يقرر الإبقاء عليه وتوليته مهمة النظافة فى مصر.

أهم التيمات والقيم الفكرية فى المسرحية :

يطرح نص مسرحية "ملك الزبالة" أكثر من قضية حياتيه هامة كالعدل والمسؤولية والأمانة والوفاء والحب والحرية والترابط الاجتماعى وغيرها من القيم، ولعل أهم تيمة تعالجها المسرحية هى تيمة السلطة بمظاهرها المتعددة، وضرورة الثورة على السلطة الفاسدة. وأول تيمة يطرحها النص هى تيمة الفساد الإدارى وخير من يمثلها القاضى والوالى، فالقاضى لا عمل له سوى الزواج من الفتيات الجميلات فى سن أبنائه وتطليقهن.

زبيدة : ليك فى ايه يا حسرة كل أسبوع لك جوازة بنت حلوة وعليها تأخذ كيسين ذهب وتتشرف بالنسب والبنات يا خسارة تتجوز ليلة وتطلق من تانى ليلة. ويبقى محكوم عليها ما تتجوزش تانى لأجل تاخد معونة بيت المال فى كل شهر جزية[1].

وخير ما يدل على عقلية السلطوية للحكام واعتقادهم بأنهم يستطيعون شراء ما يريدون بالمال هو ما يبذله القاضى من عطاء سخى من أجل الظفر بمريم بنت قسام التراب فى محاولة لإرشاء سعد فى نزاله حولها.

القاضى : (يمسك يعد بعيداً) اسمع يا سعد

سعد : ايـوه

(١) المرجع نفسه ــ ص: ١٤

القاضى : أنا حنازلك كده وكده وانت تتهزم وأديك ألف دينار.
سعد : بس
القاضى : وحصان
سعد : بس
القاضى : وحمار
سعد : بس
القاضى : وجمل
سعد : بس
القاضى : وجارية رومية
سعد : بس
القاضى : بقولك ايه مفيش حاجة تانية تتركب كنت عطيتها لك، كل الركوب دا فى الحلال وأنا بحب الحلال[١].

وتطرح المسرحية كذلك حالة البؤس والفقر المدقع التى يعيش عليها الفقراء فى الشام الذين يأكلون من زبالة الأغنياء.

زعتر : ... اسمع يا سعد زى ما قالنا المعلم قسام.. لو لقيتم حاجة تنفع للأكل فى زبالة الأغنياء ادوها للفقراء اللى زبالتهم بتصرخ.

سعد : فرزنا الزبالة زى ما قال المعلم قسام وشيلنا الحاجات اللى تنفع من زبالة الأغنياء ووزعناها على الفقراء زى ما قال[٢].

وتعالج المسرحية بعض القيم الخلقية كالنهى عن النهب والسرقة وأكل المال الحرام كما ورد على لسان سعد.

سعد : بايده لو يشاور عم قسام لننهب قصور الأغنياء لكن هو بيقول المال الحرام بياخد الحلال فى سكته واحنا معاه فى فكرته[٣].

وكذلك مبدأ الشورى الذى يجب أن يتوفر فى كل سلطة، وبين جميع الأفراد، فقد حث عليه تعالى فى عدة آيات كقوله عز وجل (وشاورهم فى الأمر)[٤] وكذلك قوله: (وأمرهم شورى بينهم)[٥]. ويتجلى هذا النص المسرحى حين يتشاور قسام التراب مع كل من سعد وزعتر فى الحل الذى يتخذه مع الشرطة إبان فرضها الضرائب عليهم وكذلك الأمانة التى تتجسد فى سعد وباقى الزبالين :

---

(١) المرجع نفسه – ص:١٩-٢٠.
(٢) المرجع نفسه – ص: ٦
(٣) المرجع نفسه – ص: ٦
(٤) سورة آل عمران – آية :١٥٩ – رواية ورش.
(٥) سورة الشورى – آية :٣٥ – رواية ورش.

قسام : (يجذب سعد بعيداً) أيه رأيك يا سعد؟ أنت ذراعى وطول عمرى عاملك عينى على الولاد الشغالين تراقبهم وتخلى بالك منهم لحد يسرق بيت ويشوه سمعة الزبالين.. وكنت دايماً أمين على البيوت.

سعد : شوف يا معلمى علمتنا لما نلم وساخة الناس نحميهم من العرض ونصون كرامتهم كن دول زودوها نشيل زبالة وكمان ندفع لهم يبقى لأ.. دا كل أهل الشام غلابة واحنا ممكن نضربهم ونخرب بيتهم دى عساكر ورق أرزقية[1].

فسعد يرمز إلى استعمال القوة والعنف، فى مواجهة الحكام والسلطة، فى حين يمثل زعتر استعمال العقل والدهاء والذكاء فى الأمور الطارئة :

قسام : (يترك المعلم سعد ويمسك زعتر) تعالى يا زعتر

زعتر : أمرك يا معلم

قسام : أيه رأيك فى الكلام دا اللى بيقول سعد؟ بيقول نضربهم ونأدبهم.

زعتر : أنا شايف أننا ندفع النهارده ومن بكره ما نشلش الزبالة يوم اتنين تلاتة إن شاء الله شهر وهما اللى حيجونا ويبوسوا ايدينا شيلوا الزبالة فنقولهم يدفعوا لنا .. لكن ضرب وخبط أحنا ممكن نغلبهم بس احنا نربيهم بالأدب.

قسام : طول عمرك عقلك تمام وبتحكم الكلام بالميزان وتحكم بين الصبيان[2].

وهذا لا يعنى أن استعمال العقل يؤتى أكله دائماً.. ولكن يعجز العقل أحيانا عن تحقيق ما تحققه القوة.

زعتر : ساعات العقل يبقى زينة والذراع يبقى خيبة.

سعد : ساعات العقل يبقى خيبة والذراع زينة.

قسام : ساعات وساعات[3].

كما يعالج النص تيمة التضامن ونلمس ذلك فى تضامن كل من حمص وحلب بزعامة كل من أبى الزناتى وأبى عيد من أجل عدم جمع الزبالة حتى ترفع الضرائب عن الزبالين وكذا تضامن الزبالين فيما بينهم واتحادهم لمواجهة السلطة

---

(١) السيد حافظ "ملك الزبالة" ص:١٠.
(٢)المرجع نفسه – ص:١٠
(٣) المرجع نفسه – ص: ١٢.

الظالمة. هذا على المستوى الإيجابى. أما على المستوى السلبى فتتمثل هذه التيمة فى تحالف كل من القاضى والوالى وقائد الشرطة فى صراعهم ضد الزبالين.

قسام : لازم الشام كلها تبقى يد واحدة مفيش شيل زبالة فى دمشق وكل الشام[١].

ونجد أيضاً براعة السلطة فى تلفيق التهم ويبرز ذلك واضحاً فى نزال سعد مع القاضى حول مريم حين يضرب سعد القاضى :

القاضى : الحكاية دى وراها حكم بالإعدام على سعد لأنه تعدى على القاضى.

قائد الشرطة: أثناء تأدية وظيفته.

اقسام : تحب النزال تانى يا قاضى.

القاضى : أيوه (يمسك شرطى جابناً) يا منصور لو غلبنى.. لو غلبنى.. سامع خلي بالك لو غلبنى قبل ما أنزل على الارض الحقنى واطعنه.. اقتله يبقى مات أثناء مقاومته للشرطة[٢].

وهناك أيضاً تيمة الحث على التضحية فى سبيل المواقف والأيمان بالقضية التى ندافع عليها . وهذا ما يرد على لسان قسام :

قسام : ماتخفيش يا مريم.. الخوف بيذبح الرجال ويشوه الجنين فى بطن أمه ربنا معانا والحق معانا[٣].

أما تيمة الأنانية فتتجلى فى أمر العزيز الفاطمى بتقطيع الرسالة بعد قراءتها خوفاً من أن يسجل التاريخ انتصاراً لقسام التراب- وهذه الصفة تنطبق على معظم الحكام الطغاه إن لم نقل كلهم.

القاضى : من العزيز الفاطمى إلى قسام التراب سلم تسلم وإلا.. العزيز الفاطمى (يمزق الرسالة).

قسام : بتعمل أيه بتقطع الرسالة؟

القاضى : دى التعليمات.. تنقطع الرسالة بعد القراءة علشان ما يبقاش لك تاريخ يا قسام.. أحسن يكتبوا ان فى يوم من الأيام بعث العزيز الفاطمى لزبال رسالة[٤].

وتتجسد تيمة الظلم فى رجال الشرطة الذين تلتصق بهم هذه الصفة، فالقاضى

---

(١) المرجع نفسه – ص: ١٣.
(٢) المرجع نفسه – ص: ٢٠.
(٣) المرجع نفسه – ص: ١٣.
(٤) المرجع نفسه – ص :١٣.

يعتبر الشرطة دائماً ظالمين، وهذا الحكم لم يأت من فراغ فهو من أعضاء السلطة والشرطة تتصرف بأوامره وهو أدرى بأعمالهم وما يقومون به، وهذا ما يصرح به حينما يعلم أن سعد قد تولى قيادة الشرطة.

القاضى : دا ظالم ما دام شرطة يبقى ظالم.. يا عمى (قسام) الشرطة دايماً ظالمين اسألنى أنا(١).

ومن بين التيمات التى ترتكز عليها المسرحية الوفاء للأصل وعدم التنكر له، ويتمثل فى قسام الذى رغم وصوله للسلطة لم يتنكر لأصله كزبال عكس زوجته التى أرادت أن تعيش عيش الأميرات :

قسام : بس قسام التراب دا زبال والعلم اللى قدامك ده عليه المكنسة والقفة علشان ما تنسيش أصلنا يا زبيدة.. سعد جوز بنتك مريم مهما جرت الأيام والواد حاجوزه أخت زعتر واحنا زى ما احنا زبيدة وقسام(٢).

وهناك أيضاً ظاهرة مهمة تلفت الانتباه وهى التحالف مع الأعداء من أجل الوصول إلى السلطة أو الاستغاثة بقوة خارجية من أجل القضاء على المعارضة أو ما شابه ذلك، ولعلها طريقة أصبحت تتبعها أغلب السلطات العربية. وقسام التراب نجده يرفض التحالف مع أعداء حكام بلاده من أجل الظفر بالسلطة، ومثل هذا الوعى وهذا الموقف نادر عند الساسة العرب.

قسام : أنا أبقى زبال فى أى مكان عند أى حاكم عربى حتى ولو كان الوالي متولى ومبقاش امبراطور تحت سيف رومانى يقتل أهلى واخوانى.. روح امشى اغلقوا الديوان(٣).

ومن هنا نلاحظ كيف أن قسام التراب يقدم مصلحة وطنه على مصلحته الشخصية فهو يفضل استقلال البلد على خضوعه وتبعيته لبلد أجنبى أما المساعدة التى يتلقاها قسام التراب من القرامطة والعباسيين والرومان ليست لسواد عيونه، وإنما لحاجة فى نفس يعقوب وهى كسب حلفاء فى المنطقة.

ومن هذا الموقف الوطنى، نستنبط الوفاء للوطن والتضحية فى سبيله فى مقابل الخيانة وتفضيل المصلحة الشخصية على المصلحة العامة وهذا ما يمثله كل من القاضى والوالي.

---

(١) المرجع نفسه – ص :٢٥.
(٢) المرجع نفسه – ص : ٤٠.
(٣) المرجع نفسه – ص : ٤٤.

قسام : بعتونى وأنا منكم يا أندال.. أنا شامى زيكم.. منكم.. رحتم للعزيز الفاطمى وبعتونى.. وفتحتوا ثغرة فى البلاد بالمال والرشوة وبعتوا دمشق الحزينة وبعتونى.. آه يا دمشق باعوكى الكبار والزبالين حموكى[١].

ونجد أيضاً تمويه الرأى العام وطمس الحقائق من طرف السلطة.

العزيز الفاطمى : يحاكم قسام التراب أمام العامة مع المجرمين أمثاله[٢].

وهذه قاعدة عامة عند كل الحكام الطغاة.. فالسلطة لا يريحها أن تعتقل أى مناضل على أنه معتقل سياسى، لأن ذلك لا يشرف سمعتها خصوصاً إذا كانت من دعاة حرية الرأى والتعبير. فى حين أن ذلك يعتبر شرفاً لهذا المناضل أو المعتقل أو السجين فى نظرها حتى يبقى رمزاً للتضحية وقدوة لباقى الشعب.

وهناك أيضاً ظاهرة الرشوة، وهى ظاهرة لا يخلو منها أى مجتمع، خصوصاً فى زمن تدنت فيه القيم وأصبحت المصلحة الشخصية هى الأهم.

قسام : كل دا ذهب جايبينه معاهم.

غسان : رشوة بيرشوا الناس، بالذهب بتشترى الرجال والدول الكبير له ثمن والصغير له ثمن[٣].

ونلاحظ أن السيد حافظ يخرج عن القاعدة المألوفة فى بناء شخصيته. فقسام التراب ليس بالشخصية المثقفة أو المكونة سياسياً أو زعيم حزب، ولكنه مع ذلك ينجح نجاحاً باهراً فى قيادة وطنه وتسيير رعيته، وهذا ما يرد على لسان وليد :

وليد : يعنى استفدنا إيه من اللى بيقروا ويكتبوا خربوها وجابونا ورا وسرقوا الناس[٤].

فممارسة السلطة تقتضى العيش وسط الشعب والمعاينة عن كثب لمشاكلهم، وليس الجلوس فى البرج العاجي، وإعطاء الصلاحيات لآخرين يفسدون فى الرعية مثل القاضى والوالى.

ورغم الطابع السياسي للمسرحية، فإن السيد حافظ لم ينس الجانب العاطفى، وطرح تيمة الحب التى تجسدها العلاقة التى تربط كلا من مريم وسعد من جهة ووليد وليلى من جهة أخرى، فالحرب الدائرة بينهم وبين عساكر العزيز الفاطمى لم

---

(١) المرجع نفسه – ص : ٥٦.
(٢) المرجع نفسه – ص : ٧٠.
(٣) المرجع نفسه – ص : ٧٣.
(٤) المرجع نفسه – ص : ٤٦.

ينسهم تلبية رغبة القلب فى الحب واختيار من يريده شريكاً للحياة، ولم تؤثر فيهم الأحداث والتطورات التى عرفتها المرحلة، فوليد ومريم رغم أن والدهما قسام التراب أصبح ملكاً، لم يخونا وعدهم بالزواج لمن يحبونهما. فقد وفى وليد بوعده لليلى، كما وفت مريم بوعدها لسعد.

كما تتناول المسرحية تيمة الشرف وكيف أن قدر الإنسان يكون بمقياس الشرف وليس بالمال والجاه والسلطة. ويتجلى ذلك فى موقف قسام من الشرطى المسؤول عن جمع الضرائب.

قسام : يا طويل اللسان.. يا كلب الأعيان علموه الأدب لما يكلم الرجال إزاى يبقى أديب وللرجال حسيب ويقدر وزن الرجال مش بالذهب والمال لكن يقدر الرجال بالشرف[١].

ومما يثير الإنتباه فى المسرحية، هو حرص قسام التراب على حماية صبيانه من الميوعه، ويظهر ذلك جلياً حين يمنع كنشاً من وضع سلسلة من الذهب فى رقبته، لأن التزين بالحلى من خصائص النساء. بل وأكثر من هذا يرى قسام التراب أن ذلك من خصائص اللصوص من الأمراء والأعيان.

كنش : ما هو الأمراء والأعيان لابسين سلاسل ذهب.

قسام : إحنا مش لصوص زيهم[٢].

وهكذا نلاحظ أن أهم ما تركز عليه المسرحية على مدار فصولها هو الحث على الثورة على كل القيم الفاسدة التى تمثلها السلطة الفاسدة وكذا التضحية من أجل الدفاع عن كرامة الوطن وعدم الاستسلام للعدو مهما كانت قوته. كما تحاو المسرحية تعميق فكرة حب الوطن لدى المتلقى مهما كانت أوضاع هذا الوطن من التردى، إذ المطلوب هو العمل على إصلاحه والقضاء على بذور الفساد فيه. كما تحث المسرحية على مكارم الأخلاق وغرس الفضيلة فى الإنسان كالصدق والأمانة وفعل الخير ومد يد العون للضعفاء والمحتاجين.

وبذلك كله نستنتج أن السيد حافظ يركز فى مسرحيته على ثلاثة محاور هى : المحور الاجتماعى والمحور النضالى السياسي والمحور الخلقى، وهى محاور متداخلة فيما بينها.

---

(١)المرجع نفسه – ص : ٩.
(٢)المرجع نفسه – ص :٢٣.

الجانب التراثى فى مسرحية (ملك الزبالة)

من الخصائص التى يتميز بها السيد حافظ قدرته على توظيف التراث بما يواكب قضايا الإنسان المعاصر ومعايشته للبيئة والوجدان الشعبى.

ويتجلى توظيف السيد حافظ للمورث الشعبى فى مسرحية "ملك الزبالة" فى استفادته من حكاية "على بابا والأربعين حرامى" حيث يختبئ اللصوص فى جرات من أجل الدخول إلى منزل على بابا والانتقام منه لاعتقادهم بأنه سرقهم. وقد وظف السيد حافظ هذا الموروث الشعبى بشكل إيجابى عند اختبار قسام التراب ورفاقه فى صناديق الزبالة من الوالى والقاضى وعساكر العزيز الفاطمى.

قسام : أحسن مكان نستخبا فيه برميل الزبالة، فكرة جميلة مش كده[١].

ويستخدم السيد حافظ بالإضافة إلى التراث العربى القديم، الأمثال الشعبية والآيات القرآنية والأحاديث النبوية.

يقول د. إحسان عباس عن الأمثال الشعبية : "للتراث الشعبى ميزة هامة لأنه تراث قريب حى، وحين يلجأ إليه الشاعر لا يحس أنه مثقل بما فى الماضى الطويل من خلافات ومشكلات"[٢]. ثم يضيف قائلاً :"وتكمن الجاذبية فى التراث الشعبى فى أنه يمثل جسراً ممتداً بين الشاعر والناس من حوله، فهو بذلك يؤدى دور المسرحية –إلى حد ما- فى إيقاظ ا لشعور القومي وإيقائه حياً"[٣].

ويتجلى توظيف السيد حافظ للتراث الدينى فى المسرحية من خلال قول زبيدة:

زبيدة : قول صباح الخير الأول.. اتوا البيوت من أبوابها مش فين قسام التراب؟[٤].

فالدين الإسلامى يحث على دخول البيوت من أبوابها بطرق الباب أولاً ثم الاستئذان فى الدخول، وليس الدخول مباشرة كما فعل الشرطيان، فكلاهما هذا مستوحى من قوله تعالى (يا أيها الذين آمنوا لا تدخلوا بيوتاً غير بيوتكم حتى تستأنسوا وتسلموا على أهلها ذالكم خير لكم لعلكم تذكرون، فإن لم تجدوا فيها أحداً فلا تدخلوها حتى يؤذن لكم وإن قيل لكم ارجعوا فارجعوا هو أزكى لكم والله بما تعملون عليم، ليس عليكم جناح أن تدخلوا بيوتاً غير مسكونة فيها متاع لكم والله يعلم ما تبدون وما تكتمون)[٥].

---

(١) المرجع نفسه – ص: ٥٣.
(٢) "السيد حافظ بين المسرح التجريبى والمسرح الطليعى" ص:٥٥.
(٣)المرجع نفسه – ص:٥٥.
(٤) "ملك الزبالة ص :٦.
(٥) سورة النور – الأية :٢٧،٢٢٨،٢٩ – رواية ورش.

ومن قوله ﷺ: "وأتوا البيوت من أبوابها".
وكذلك من خلال ورود الشهادتين على لسان سعد :

سعد : (يخرج من صندوق الزبالة) مش حتقدر تتجوزها يا قاضى ومش حطلقها أشهد أن لا اله الا الله وأشهد أن محمد رسول الله[١].

وكذلك ورود الأمثال الشعبية، أو الأقوال المأثورة مثل قول زبيدة :

زبيدة : خمسة وخميسة فى عينك.. خمسة وخميسة عليك[٢].

وهذه المقولة معروفة عند العرب خصوصاً المتطيرين منهم الذين يعتقدون أن مجاملة شخص ما وتعداد محاسنه والإكثار من ذلك قد يسبب له مكروهاً. ونفس الموقف يتكرر فى المسرحية حين تدخل زبيدة بمبخرة على زوجها قسام التراب أثناء استقباله لأبى حيان مبعوث العباسيين من أجل مساعدته.

زبيدة : رقيتك واسترقيتك يا سى قسام التراب يا ملك الرجال[٣].

ونجد أيضاً :

قول غسان : لا حيلتى عيل ولا حيلتى تيل[٤].

وهذه المقولة يقولها من ليس له أولاد ولا عائلة أو كما يقال "مقطوع من شجرة" وتتكرر هذه المقولة على لسان زعتر : لا حيلتى عيل ولا تيل[٥].

وهناك أيضاً قول قسام : العيش مخبوز والمية فى الكوز[٦]

أى أن الضرورى متوفر، وهى رمز للعيشة المتواضعة.

وقول قسام كذلك :دى العيشة فى الذل عيشى مرار[٧].

أى من الأفضل أن يدافع الانسان عن حقه بدل الاستمرار فى حياة المذلة والمهانة والاحتقار فإما أن يأخذ حقه، وإما أن يستشهد فى سبيله.

وهناك أيضاً قول قسام لأبنه وليد : سبع ولا ضبع[٨].

أى هل الجواب إيجابى أو سلبى.

---

(١) "ملك الزبالة" ص:٥٦.
(٢)المرجع نفسه – ص:١٦.
(٣)المرجع نفسه – ص:٣١.
(٤)المرجع نفسه – ص:٥٢.
(٥)المرجع نفسه – ص:٦٥.
(٦)المرجع نفسه – ص:٣٧.
(٧)المرجع نفسه – ص:١٠.
(٨)المرجع نفسه – ص:١٣.

وقول قسام فى حق زعتر : عقله يوزن بلد[١].

وهذا يعنى أنه عاقل ويفكر جيداً ويزن الأمور ويقدر العواقب، إن لم نقل إنه حكيم

ونجد قول الشرطى : قسام أنت بتلعب بالنار[٢].

وهذا القول يقال لمن يلعب لعبة أكبر منه. أى من يصارع من هو أقوى منه.

ونص المسرحية غنى من هذه الناحية على غرار باقى النصوص المسرحية للسيد حافظ.

يقول "محمد إبراهيم أبوسنه" فى كتابه "فلسفة المثل الشعبى" : "والمثل كأى مظهر من مظاهر الفكر الشعبى هو موقف صادق يختزن وجهة نظر قد لا تكون فى الامتداد الإيديولوجى السليم ولكنها تحمل غبار التجارب الاجتماعية المادية، والمثل كتعبير يصوغ الموقف المادى بلا وساطة نظرية"[٣].

---

(١)المرجع نفسه – ص:٣٣.

(٢)المرجع نفسه – ص:١٠.

(٣) "السيد حافظ بين المسرح التجريبى والمسرح الطليعى" ص:٥٥.

المبحث الثالث

المكونات الجمالية المسرحية "ملك الزبالة ،والزبالين"

المبحث الأول : البناء المعمارى للمسرحية.

المبحث الثانى : الصراع الدرامى فى المسرحية.

المبحث الثالث : الشخصيات فى المسرحية.

المبحث الرابع : الفضاء المسرحى فى المسرحية.

المبحث الخامس : اللغة المسرحية والحوار فى المسرحية.

البناء المعمارى للمسرحية :

تتكون مسرحية "ملك الزبالة والزبالين" من ثمانية مشاهد يمكن تحديدها كما يلى:

١- فرض الضرائب على الزبالين.
٢- إضراب الزبالين عن جمع الزبالة.
٣- محاولة السلطة (القاضى والوالى) إرغام الزبالين على جمع الزبالة.
٤- استمرار الزبالين فى إضرابهم.
٥- الثورة الفعلية للزبالين واشتعال الحرب بينهم وبين الفاطميين.
٦- مطاردة الجيش الفاطمى لقسام التراب.
٧- القبض على قسام التراب واعتقاله.
٨- محاكمة قسام التراب.

فمؤلف المسرحية السيد حافظ يدرك تماماً أصول الكتابة المسرحية وقواعدها، حيث جاءت مشاهد المسرحية متسلسلة، وأحداثها متماسكة يصعب الفصل بينها، وهى خاضعة لتسلسل الأحداث التاريخية داخل النص وهو ما يؤكد تنامى الأحداث وتطورها بنوع من المنطقية التى تستجيب للمنطق الداخلى لتلك الأحداث من جهة وللمنطق العام الذى يربط بين الأسباب والنتائج.

الصراع الدرامى فى المسرحية :

يعتبر الصراع الدرامى ركنا مهماً فى الخطاب المسرحى، فلا يمكن الحديث عن جنس المسرح فى غياب الصراع الدرامى. ويبرز هذا العنصر فى مسرحية "ملك الزبالة" بشكل مباشر عبر تعارض الشخصيات فيما بينها، وفى هذا يسير السيد حافظ على نفس المنحى الذى سار عليه فى مسرحياته السابقة. فهو إما أن يعود إلى الموروث الشعبى فيؤلف نصاً مسرحياً مثل "سندريلا" و"الشاطر حسن" وغيرها. وإما أن يعود إلى التاريخ فيؤلف حول شخصية تاريخية نصاً مسرحياً كما هو الشأن بالنسبة لشخصية "أبى ذر الغفارى" فى مسرحية "ظهور واختفاء أبى ذر الغفارى" وشخصية قسام التراب فى "ملك الزبالة" وغيرها.

وتظهر بوادر صراع فى المسرحية من خلال المشهد الأول حين يطلب رجال الشرطة من قسام التراب إداء الضرائب على الزبالة فيمتنع عن ذلك، وكادت أن تنفجر الأحداث منذ الوهلة الأولى لو أخذ قسام برأى سعد والدخول فى عراك مع الشرطة.

ويبدأ الصراع فى المشهد الثالث، عندما يتصارع القاضى ضد سعد حول مريم،

القاضى الذى يعتقد أنه بسلطته وماله يمكنه أن يأخذ أى شئ يريده حتى ولو تعلق الأمر بالأشخاص. ولكن سعد يقف ضد رغباته. وهذا ما يوحى بأن المسرحية حافلة بالصراعات الخارجية. وهذا النوع من الصراع يفضى إلى صراع أكبر بين الزبالين والشرطة ينتهى بانتصار الزبالين.

والمشهد السابع يبدأ صراع مباشر بين الزبالين وعساكر العزيز الفاطمى أثناء مطاردة العساكر لرأس الحربة قسام وزوجته وأبنائه ولزعتر وأخته ليلى. وينتهى هذا الصراع باستسلام قسام التراب بطريقة فنية، ليخرج من المعركة بشرفه، لأنه تمكن من القضاء على القاضى والوالى اللذين ظلما الرعية، وهذا الصراع فى حقيقته صراع بين قوتين غير متكافئتين. فهناك القوة الفاطمية وما لديها من عساكر وأسلحة وموارد مالية وغيرها من جهة، وهناك الزبالون الذين لا سلاح لهم سوى إيمانهم القوى بقضيتهم وعزيمتهم على الدفاع عنها ولو بأبسط الوسائل من جهة ثانية.

ونجد من جهة أخرى صراعاً بشكل غير مباشر بين الدول الخارجية التى تتسابق فيما بينها من أجل استقطاب قسام التراب ورعيته كحليفين لهم. وهكذا فما إن حقق قسام التراب الانتصار تلو الآخر، حتى انهالت عليه المساعدات من عدة جهات للقضاء على الحكم الفاطمى. وهذه السياسة تعتمدها بعض الدول لزعزعة الاستقرار الداخلى للدول المجاورة أو المضادة ومحاولة الاطاحة بها. وهكذا يتلقى قسام التراب مساعدات من الخليفة العباسى لكى يحرر الشام من الفاطميين ويعلن الولاء للعباسيين، ومساعدات من القرامطة الذين يتوددون إليه، وأخرى من الرومان الذين يعرضون عليه مساعدتهم العسكرية من أجل الإطاحة بالعزيز الفاطمى وخليفة العباسيين وملك القرامطة، ليبقى قسام التراب امبراطور للدولة العباسية الكبرى، ولكن قسام يرفض هذا العرض المغرى، لأنه وطنى أولاً وقومى ثانياً. فهو يفضل مصلحة وطنه الشام وقومه العرب على قيادة الحكم.

قسام : أنا أبقى زبال فى أى مكان عند أى حاكم عربى حتى ولو كان الوالى متولى ومبقاش امبراطور تحت سيف رومانى يقتل أهلى واخوانى[١].

الشخصيات فى المسرحية :

تنقسم شخصيات مسرحية "ملك الزبالة" إلى فئتين :

فئة لها حضور قوى ومستمر فى الأحداث، وأخرى لها حضور أقل قوة واستمراراً

(١) "ملك الزبالة" – ص : ٤٤.

تلعب دوراً وظيفياً فى تنامى الأحداث وتطور الصراع.

وأهم من يمثل الفئة الأولى، قسام التراب وزعتر وسعد وزبيدة، وأما القاضى والوالى والعزيز الفاطمى فتمثل الفئة الثانية. والملاحظ أن كل فئة تمثل جانباً من قيمتى الخير والشر، كما أنها تنقسم أيضاً إلى فئة الظالمين وفئة المظلومين.

وسنبدأ فى عرضنا للشخصيات حسب أهميتها :

١- قسام التراب : الشخصية الرئيسية فى المسرحية. وهو رمز للثورة والتمرد على الأنظمة الفاسدة. كما أنه شخصية مثالية تتوفر فيه كل الصفات الحميدة، فبغض النظر عن كونه متعلم وغير مثقف، فهو يتميز بالعقل والحكمة والنظرة الثاقبة للأمور، وحسن التخطيط ، كما يتميز إضافة إلى هذا كله ، بالعدل والأمانة والوفاء والشجاعة وقوة الشخصية والتواضع، وغيرها من الصفات التى نادراً ما تتوفر فى شخص واحد، أو ملك من الملوك. وهذا ما يشهد له به كل من ابن الصمصامة والعزيز الفاطمى :

ابن الصمصامة : كل يوم بيمر على الشوارع والحوارى ويسأل الناس عن أحوالهم ويضحك معاهم وياكل ويشرب معاهم ويحاسبهم.

العزيز الفاطمى : ظريف ظريف قسام التراب دا [١].

فهو رمز للبطولة بكل معانيها، لأنه من طبقة فقيرة، لكنه يعيش صراعاً مع البرجوازية المتمثلة فى الملك وحاشيته، كما أنه يمثل البطل الثورى الذى يبدأ من القاعدة إذ بدأ بتعبئة محيطه ابتداء من عائلته ثم أقربائه، ثم يوسع نضاله وينقلها من المهادنة إلى المواجهة ضد السلطة، فينتصر فى عدة معارك ليتحكم فى زمام الأمور بالشام، ثم يستسلم فى الأخير مرفوع الرأس بعد أن تمكن من القضاء على رؤوس الفساد المتمثلة فى كل من القاضى والوالى. كما أنه أرَّق العزيز الفاطمى لمدة خمس سنوات، وتمكن من هزم عساكره فى عدة معارك، وقد استطاع قيادة الحكم بقبضة من حديد، بدون وزراء ولا أمراء ولا قصور، ولا حتى بعلم أو ثقافة. فالتجارب هى التى حنكته ضمن بيئته الشعبية، لأنه عايش الطبقات الشعبية وعاش حرمانها، فهو لم يترب تربية أرستقراطية ولا عيشة الأمراء. وبذلك عرف متطلبات الشعب، فحاول توفيرها لهم.

كما يجسد قسام التراب كيف أن علاقة الحاكم برعيته وشعبه يجب أن تكون علاقة يسودها الحب والمودة، والعطف والاحترام، وليس علاقة قهر ووجاهة وسرقة

---

(١)المرجع نفسه – ص:٦٩.

ونهب لأموال الشعب الكادح. وقد برهن على أن قيادة الحكم تعتبر تكليفاً قبل أن تكون تشريفاً ومسؤولية عامة وليست ملكية خاصة. فقسام التراب مثلاً لم يعين ابنه وليد قاضياً أو والياً أثناء توليه الحكم. بل وضع الرجل المناسب فى المكان المناسب، فعين زعتر قاضياً لما يتميز به من مؤهلات تخول هذا المنصب.

وما استسلام قسام التراب فى النهاية إلا دليل على أن شروط ممارسة الفعل النضالى بالدول العربية غير متوفرة، وأن الديمقراطية وحرية الرأى التعبير تبقى كشعارات تتغنى بها الأنظمة الحاكمة ليس إلا.

٢- <u>زعتر :</u> وهو يرمز للعقل فى حالة تدخله فى الأمور الطارئة، فحين طلب عساكر الديوان من قسام التراب أداء الضريبة على الزبالة التى يجمعونها، أحس الزبالون بالظلم والحيف فى حقهم فتصدوا لهذا الأمر بالمواجهة إلا أن زعتر ارتأى بعقله وحكمته أن تؤدى الضرائب شريطة أن يمتنعوا عن جمع الزبالة حتى ترفع عنهم.

<u>زعتر :</u> أنا شايف إننا ندفع النهارده ومن بكره ما نشيلش الزبالة يوم اتنين تلاتة إن شاء الله شهر وهما اللى حيجونا ويبوسوا ايدينا شيلوا الزبالة فنقول لهم يدفعوا لنا.. لكن ضرب وخبط أحنا ممكن نغلبهم بس احنا نربيهم بالأدب(١).

وزعتر هذا هو من رجال قسام التراب الذين يعتمد عليهم ويثق بهم، وهو يتميز بالإضافة إلى حكمته وعقله بالأمانة والصدق والوفاء والتضحية، مما جعل قسام التراب يعينه قاضياً حين تولى أمور السلطة.

٣- <u>سعد :</u> وهو يرمز للقوة، فعندما فرضت الضرائب على الزبالين ورفضوها ارتأى سعد مواجهة عساكر الديوان وضربهم.

سعد : شوف يا معلمى علمتنا لما نلم وساخة الناس نحميهم من العرض ونصون كرامتهم، لكن دول زودوها نشيل زبالة وكمان ندفع لهم يبقى لأ.. دا كل أهل الشام غلابة واحنا ممكن نضربهم ونخرب بيتهم دى عساكر ورق أرزقية(٢).

ويتجلى استعماله للقوة بشكل أوضح أثناء نزاله للقاضى حول مريم، إذ ضربه ضربة أولى فأسقطه، ويتميز سعد على غرار قسام التراب وزعتر بعدة صفات خلقية. فبالإضافة إلى قوته، فهو يتميز بالوفاء، فرغم ما قدمه له القاضى من رشوة مقابل التنازل له عن مريم نجده يرفض ذلك، ويبقى وفياً لوعده بالزواج منها مما جعل قسام التراب يفى بوعده كذلك ويتمم الزواج، وقوة سعد هاته هى

---

(١)المرجع نفسه – ص: ١٠.
(٢)المرجع نفسه – ص: ١٠.

التى جعلت قسام التراب يعينه قائداً للشرطة حين تولى شئون الحكم.

٤- وليد : وهو ابن قسام التراب. ليست له تجربة قوية فى الحياة، ولكنه ظل يساعد أباه فى نضاله إذ بعثه إلى كل من حمص وحلب لإبلاغ أهلها من الزبالين بقرار الإضراب وفى الأخير يتزوج ليلى أخت زعتر.

٥- زبيدة : وهى زوجى قسام التراب، وتمثل مع ابنتها مريم رمز المرأة العربية المساهمة فى الأحداث السياسية، وهى مساهمة إيجابية حيث لم تستسلم أى واحدة منها بل واصلتا النضال والكفاح حتى النهاية، فزبيدة بقيت مع زوجها حتى لحظة القبض عليه ومحاكمته. وتتميز زبيدة بالغيرة الشديدة على زوجها. ونلمس ذلك حين قامت بضرب النساء الروميات اللواتى بعثهن حاكم الروم لزوجها. أما ليلى فقد فرت مع زوجها بطلب من قسام، لأن الرغبة فى الحياة تفرض أحياناً الهروب والتستر، وكذلك من أجل مواصلة النضال فى حالة اعتقال الزعيم أو إعدامه.

٦- القاضى والوالى : وهما يتميزان بنفس الميزات، فهما نموذجان لفساد السلطة والإدارة واستغلال السلطة من أجل الاغتناء غير المشروع، كفرض الضرائب على الشعب المقهور وتبذير أموال الشعب...إلخ.

سعد : باقية خروف مشوى من زبالة سيد القاضى وباقية خروف مشوى ورز بالخلطة من زبالة الوالى[١].

كما يمثلان التحايل فى استعمال القانون، إذ يلصق القاضى بقسام تهمة إعلان التمرد والعصيان والإضراب. وهذا ما يرد على لسان قائد الشرطة.

قائد الشرطة : يا قسام التراب أنت مقبوض عليك .. انت أعلنت التمرد والعصيان.

القاضى : (يدخل) ايوه أنا معايا أمر بالقبض علي غسان التراب (أى قسام التراب)[٢].

ثم يلصق بسعد تهمة الاعتداء عليه أثناء تأديته لوظيفته لما رفض التنازل على مريم له:

القاضى : يا منصور لو غلبنى.. لو غلبنى.. سامع خلى بالك لو غلبنى قبل ما أنزل على الارض إلحقنى وأطعنه. أقتله يبقى مات أثناء مقاومته للشرطة[٣].

كما يمثل القاضى رمز استغلال النفوذ لقضاء المآرب الشخصية نحو زواجه

---

(١)المرجع نفسه – ص:٥.
(٢)المرجع نفسه – ص:١٧.
(٣)المرجع نفسه – ص:١٨.

وطلاقه المستمرين :

زبيدة : ليك فى إيه يا حسرة كل أسبوع جوازه بنت حلوة وعليها تأخذ كيسين ذهب وتتشرف بالنسب يا خسارة تتجوزة ليلة وتطلق من تانى ليلة.. ويبقى محكوم عليها ما تتجوزش تانى لأجل تأخذ معونة بيت المال فى كل شهر جزية(١).

وهذا ما يؤكده قسام التراب أثناء حديثه مع أبى حيان :

قسام : دا قاضى أيه بس.. تخيل عنده ١٧٣ عيل ويتجوز كل اسبوع بنت قد عياله ويطلقها(٢).

لذا فقد كان جزاؤهما الاعتقال على يد قسام التراب فى المشهد الخامس، وعمل على الانتقام منهما بطريقته الخاصة ليذيقهما من نفس الكأس، فعين الوالى كاتباً للملك والديوان وعين القاضى قائماً بالشؤون العامة، يقوم بقسمة التراب ومراقبة الحمامات وتسجيل المخالفات.

ويقدم السيد حافظ هاتين الشخصيتين بالإضافة إلى قائد الشرطة بأسلوب ساخر، لأنها فى سلوكاتها تثير الضحك ولكنه ضحك كالبكاء، ومن خلالها يسخر من مسئولى الوطن العربى وسياسته.

٧- العزيز الفاطمى : وهو ملك الدولة الفاطمية، وهو ا لطرف الآخر فى الصراع على الحكم. يمثل دور الملك الذى يسعى إلى فرض الاستقرار الداخلى داخل بلده مهما كلفه ذلك من ثمن. والقضاء على الثورات والتمردات الداخلية بجميع الوسائل. يتدخل حين يرى أن ثورة قسام التراب بدأت تحقق نجاحاً مهما وتهدد عرشه فيعمل على إخمادها بجيش أكبر من الجيش الذى فتح به مصر، ويحاول القبض على قسام التراب حياً وليس ميتاً حتى لا يبقى رمزاً من رموز الثورة الشعبية.

العزيز الفاطمى : يكون جيش أكبر من الجيش اللى فتحنا به مصر وأنت تبقى قائد الجيش (ابن الصمصامة) وتفتح الشام وتدخل دمشق وتجيب لى قسام التراب حى مش ميت لأنه لو مات حيتحول لرمز وثورة شعبية ولازم تفوت عليه الفرصة دى(٣).

ونلاحظ هنا أن السيد حافظ يستحضر شخصية تاريخية مهمة تتمثل فى أبوحيان

---

(١)المرجع نفسه – ص:١٨،١٩.

(٢)المرجع نفسه – ص:٣٣.

(٣)المرجع نفسه – ص:٤٩.

التوحيدى من الدولة العباسية، كما نجد شخصيات أخرى تساهم فى تطور الأحداث مثل شهبندر التجار الذى يرمز للطبقة البرجوازية من المجتمع التى بيدها امكانية الضغط على الدولة، وغسان صاحب البستان الذى يمثل الطبقة المتوسطة من المجتمع التى لا تسلم من مضايقات السلطة، والشاعر حسن الذى يرمز للطبقة المثقفة من المجتمع ولكن قسام التراب يرفض المهن الفكرية ويفرض عليه ممارسة مهنة عملية، فيختار بيع العطور لارتباطها بالجمال والشاعرية كما نجد منصور صباغ الخمير وهو أيضاً من المقهورين.

الفضاء المسرحى فى المسرحية :

والمقصود به بنيتى الزمان والمكان، ففيما يخص الزمن، فهو محدد بصفة عامة ما بين سنة ٣٦٥ و٣٧٣هـ، وهى حقبة تاريخية طريفة فى التاريخ العربى بالشام، لأنها الفترة التى سيطر فيها الزبال قسام التراب على الحكم فى دمشق واستطاع ان ينشر العدل فى بلاد الشام. وهذا الاتجاه إلى تصوير حقب تاريخية مجيدة من التاريخ العربى لا نجده عند السيد حافظ فقط، بل نلاحظه حتى فى الإنتاجات السينمائية والتليفزيونية العربية فى السنوات الأخيرة.

هذا على مستوى الزمن العام، أما على مستوى الزمن الخاص، أى تطور أحداث المسرحية بشكل تدريجى ومدقق، ففى المشهد الأول نجد السيد حافظ يحدد الزمن بقوله :

"فى الفجر.. ضوء أزرق.. فى عام٣٦٥هـ"(١).

وهذا يرمز إلى بداية التحرك، فالفجر يعنى بداية يوم جديد بحيوية ونشاط. أى بداية الثورة والتمرد على النظام القائم، أما الضوء الأزرق فيرمز لبداية الانفراج والتغيير، فبعد ظلام الخنوع والعبودية، يبرز ضوء الحرية ليختفى ظلام العبودية.

أما سنة ٣٦٥هـ فهى فى الواقع سنة بداية أحداث المسرحية : أى بداية نضال الزبالين ضد السلطة الفاسدة من أجل نشر العدل والمساواة بين أهالى الشام.

ثم يحاول السيد حافظ تقديم الأحداث بشكل دقيق، فيرصد لنا فى المشهد الثانى حالة مدينة دمشق بعد مرور ثلاثة أيام عن عدم جمع الزبالة، ثم يصور الأحداث بعد مرور أسبوع والدخور فى مواجهة فعلية ضد السلطة.

كما يرصد فى المشهد السادس حالة الزبالين بعد مرور سنتين على محاربتهم لعساكر العزيز الفاطمى. وهو بهذا يحاول أن يقدم لنا الأحداث كما هى وكما جدرت

---

(١)المرجع نفسه – ص:٥.

رغم الطابع الكوميدى الذى يضفيه على المسرحية.
ثم ينقل لنا تطور الأحداث حتى يصل بنا فى المشهد السابع إلى سنة٣٧٣هـ، أى السنة الأخيرة من حكم قسام التراب وقرب نهايته، فيصور لنا هذه النهاية فى قالب كوميدى وفى هذا يستعين السيد حافظ بتقنية الفلاش باك أى استرجاع الأحداث، إذ انه يستعيد حقبة تاريخية مجيدة من التاريخ العربى فى ظل حكم الزبالين.

أما فيما يخص بنية المكان، فالأحداث وقعت فى بلاد الشام. والسيد حافظ يقدم لنا مكان الأحداث كما هو فى الواقع، إلا أنه يطرح لنا صورة دقيقة انطلاقاً من خياله وتصوره للحالة التى يعيش عليها الزبالون، إذ يصور المكان بقوله : "دمشق / إحدى الضواحى أكوام الزبالة كوخ بسيط يطل على الأكوام"(١).

ويستمر فى تصوير الأمكنة انسجاماً مع تطور الأحداث، ففى المشهد الأول يصور لنا المكان بصفة عامة بدمشق بإحدى الضواحى، ثم كوخاً يطل على أكوام الزبالة انسجاماً مع حدث نقل الحياة العادية للزبالين وبداية تحركهم، أما فى المشهد الثانى، فتستمر الأحداث فى نفس المكان، وكذلك فى المشهد الثالث والرابع، لينتقل فى المشهد الخامس إلى قصر الوالى فى دمشق وفيه يدور حدث الثورة الفعلية للزبالين. وتستمر الأحداث طيلة المشهد الخامس والسادس فى قصر الوالى. لينقلها فى المشهد السابع إلى أحد شوارع دمشق حيث يتم حدث مطاردة العساكر لقسام التراب وهو حدث لا يمكنه أن يتم إلا فى شوارع المدينة.

ثم ينقل لنا الأحداث فى المشهد الأخير إلى قصر العزيز الفاطمى حيث ستتم محاكمة قسام التراب. وبهذا فغن السيد حافظ يستدعى فترة تاريخية ماضية (٣٦٥هـ) (بعد زمانى) مستنداً على حقيقة تاريخية حدثت فى بلاد الشام (بعد مكانى) ليناقش واقعاً معاصراً بكل تناقضاته.

لقد التزم السيد حافظ بقواعد أرسطو من حيث الانتظام داخل الوحدات الثلاث: الحدث وتطوره التصاعدى وتأزمه ثم انفراجه، ووحدة الزمن والمكان خلافاً لما نلمسه فى كثير من مسرحياته الأخرى.

اللغة المسرحية والحوار فى المسرحية :

إن أهم ما يثير الانتباه فى مسرحية السيد حافظ "ملك الزبالة" هو استخدام اللهجة العامية المصرية عوض اللغة العربية الفصحى، واعتقد أنه لو استخدم اللغة العربية الفصحى لتوفق أكثر فى تبليغ ما يريده إلى الجمهور المتلقى. فهناك فى

---

(١)المرجع نفسه – ص:٥

النص بعض المفردات فى اللهجة العامية المصرية لا يفهمها كل القراء لا سيما من خلاج مصر.

والملاحظة الثانية هى التداخل بين النثر والشعر، وهذا من مميزات الكاتبة المسرحية عند السيد حافظ، فهو حسب عبد الكريم برشيد: "يفهم الكتابة الدرامية على أنها كل واحد لا يتجزأ، فلا شعر ولا نثر لأنهما معاً يكونان لحظتين متداخلتين من الوجود"[١].

وتتجلى هذه الظاهرة فى عدة مواضع من المسرحية مثل قول الشاعر المتكسب حسن :

الشاعر : أنت شمس يا مولاى، انت قمر.. أنت فجر للحياة..[٢].

وكذلك قول القاضى : مريم يا حبة القلب.. يا روح فؤادى وهواى.. مريم يا مريم[٣].

وكذلك ورود بعض العبارات مثل :

سعد : المال الحرام بيأخذ الحلال فى سكته واحنا معاه فى فكرته[٤].

قسام : يا طويل اللسان.. يا كلب الأعيان علموه الأدب لما يكلم الرجال إزاى يبقى أديب وللرجال حسيب...[٥].

سعد : صباح النور على البنور[٦].

زبيدة : شوف الراجل العجوز مناخيره قد الكوز وعايز يتجوز...[٧].

قسام : بإمارة إيه يا عرفان يا قاضى يا فسدان... أنا حاكم الشام ومفيش كلام[٨].

قسام : أكتب يا كاتب الديوان يا متولى يا سكران[٩].

القرموطى : ... قسام يا شديد.. يا للى أقوى من الحديد[١٠].

قسام : أبوك السقا مات.. يا بتاع الثلث ورقات...[١١].

---

(١) "دراسات فى مسرح السيد حافظ" الجزء الأول – ص :٨٨.
(٢) "ملك الزبالة" ص :٤٠.
(٣)المرجع نفسه – ص:٥٥.
(٤)المرجع نفسه – ص:٦.
(٥)المرجع نفسه – ص:٩.
(٦)المرجع نفسه – ص:١٢.
(٧)المرجع نفسه – ص:١٩.
(٨)المرجع نفسه – ص:٢٧.
(٩)المرجع نفسه – ص:٣٤.
(١٠)المرجع نفسه – ص:٣٨.
(١١)المرجع نفسه – ص:٤١.

وبما أن مسرح السيد حافظ رمزى بالأساس، فإنه من طبيعة المسرح الرمزى تكسير اللغة القاموسية لتصبح مجرد أوعية لأفكار وقضايا.

ومن الخصائص الفنية الأخرى نجد :

١- تسلسل الأحداث : فالأحداث تنساب فى شكل تصاعدى والمشاهد مترابطة فيما بينها، حيث يبدأ الكاتب بعرض الأحداث العامة ثم طرح العقدة ثم الحل.

٢- التكرار : كتكرار بعض المواقف أو التعابير.

خاتـمة

يعتبر السيد حافظ ظاهرة فريدة فى عالم المسرح العربى بروحه الثورية المتمردة ذات النفس الطويل التى لم تستسلم للهزيمة، وهو يؤكد من خلال نص مسرحيته "ملك الزبالة" أن الإبداع الحقيقى هو الذى يقف فى مواجهة السلطة والكف عن مغازلتها والدوران فى فلكها، فالمسرحية ذات طابع سياسى، وهو ما نحن فى حاجة اليه، لا سيما وأن الواقع العربى يدعوا إلى أكثر من وقفه ومراجعة الذات، وأتمنى أن يسود هذا الاتجاه بدلاً من طرح موضوعات عقيمة لا تحمل أى مضمون فكرى حجتى لا يفقد المسرح الرسالة التى وضع من أجلها، وهى النقد البناء والهادف وإصلاح ما يمكن إصلاحه.

يقول "نمير وفيتش دانشتكو" : "ليس المسرح ضرباً ولا لعباً فارغاً، فتصور أن يجتمع فى صالة العرض فجأة وبدون موعد سابق خمسة آلاف أو ستة آلاف شخص لا تربطهم رابطة شخصية، وإذا بهم ينفعلون انفعاله واحدة ويضحكون ضحكة واحدة، إن المسرح مدرسة يمكن أن تقدم للبشرية الخير الكثير"[(١)].

فوجود المسرح لم يأت عبثاً وإنما ليؤدى رسالة إلى المتلقى والبشرية بصفة عامة، وهذا ما يجسده السيد حافظ فى مسرحياته – من ضمنها "ملك الزبالة"- سواء المكتوبة للأطفال او للكبار، فهو يحث دائماً على البحث عن الممكن بدل الاكتفاء بالكائن.

---

(١) "دراسات فى مسرح السيد حافظ" مكتبة مدبولى – جا – ص ٥١.

فهرست المصادر والمراجع

أولاً :

١- القرآن الكريم – رواية ورش

ثانياً : الكتب :

٢- كمال عيد : "المسرح الاشتراكى" سلسلة المكتبة الثقافية – عدد ١٥٤- الدار المصرية للتأليف والترجمة – مصر – ١٩٦٦.

٣- مجموعة من المؤلفين :"دراسات فى مسرح السيد حافظ" مكتبة مدبولى – مصر.

٤- مجموعة من المؤلفين :"مسرح الطفل فى الكويت" :دراسة فى مسرح السيد حافظ" دار المطبوعات الجديدة – مصر.

٥- د. محمد عزيز نظمى : "السيد حافظ بين المسرح التجريبى والمسرح الطليعى" سلسلة رؤيا – مركز الوطن العربى للنشر والاعلام – الاسكندرية مصر – ١٩٨٩.

٦- عبد العزيز حمودة : "المسرح السياسى" – مكتبة الأنجلو المصرية – مصر – ١٩٧١.

- ثالثاً : المجلات :

٧- الأقلام العراقية – العدد ٦ – سنة١٩٨٠.

٨- عالم الفكر – المجلد ١٨ – العدد الأول – سنة١٩٨٧.

تحليل دراماتورجى
لمسرحية الغجرية والسنكوح
للمبدع الكبير / السيد حافظ
بقلم د. نادية فضمى

ترك المبدع الكبير السد حافظ بصمات واضحة على المسرح العربى والعالمى، فأحدث بأفكاره المشرقة ثورة مسرحية، لافتا إليه العديد من العاملين بفنون المسرح تأليفاً وإخراجاً.. " ويعتبر أحد الدراميين العرب الذين جعلوا التجريب وسيلة لتحقيق الخطاب المسرحى العربى الأصيل"(١)

ولا أحد يجادل فى أن السيد حافظ أغنى الظاهر المسرحية، محاولاً الدفع بها إلى الأمام، بدءً بمسرحيته " والله زمان يا مصر" وانتهاء بمسرحيته "الغجرية والسنكوح" ، مروراً بمسرحياته القيمة : " وسام من الرئيس" و"ملك الزبالة" و"حرب الملوخية" وغيرها التى اكتست قيمة أدبية وفكرية وتاريخية مرموقة. فقد جاءت كلها على شكل تساؤلات فى قالب ساخر حول مصير الانسان والحقيقة أن "كل مسرحيات السيد حافظ تحمل رؤية عميقة وجادة وهى الوقوف مع الإنسان البسيط ضد القهر والظلم الاجتماعى والسياسى"(٢)

والملاحظ أن السيد حافظ سعى من خلال مسرحياته ربط الماضى بالحاضر والمستقبل، وإنجاب كوميديا تمزج بين الضحك والجد، وتفتح أعيننا على مظاهر القهر والطغيان والفساد فى مجتمعاتنا العربية عبر الفكاهة والسخرية.

وستكون دراستنا لمسرحية "الغجرية والسنكوح " على شكل تحليل دراماتورجى انطلاقاً من الإرشادات المسرحية التى تتضمن : الشخصيات والفضاء الدرامى والديكور والتوابع المسرحية والإضاءة والأزياء والموسيقى وأخيراً الأصوات الاصطناعية.

وسيلاحظ قارئ المسرحية أنها تتكون من :

- مقدمة.
- اللوحة الأولى.
- اللوحة الثانية.
- المشهد الثالث.
- المشهد الرابع.
- المشهد الخامس.
- اللوحة السادسة.
- المشهد السابع.
- المشهد الثامن ونهاية مفتوحة.

وتتسلسل أحداث المسرحية فى شكل منطقى وإيقاع سريع، يعمق الصراع بين الشخصيات سواء الإيجابية أم السلبية. وهو صراع ذو طباع نفسى واجتماعى وفكرى ليصل هذا الصراع إلى الذروة ثم الحل ضمن دراماتورجية متقنة درامياً وبلغة عامية/ شعرية تتخللها الكثير من الأمثال الشعبية.

هكذا يطرح النص مضموناً فكرياً ، لخصه الكاتب بقوله : "مسرحية الغجرية والسنكوح أدين فيها إدانة تامة المعونة الأمريكية التى تأتى إلى الدول العربية والمعونة لا تصل إلى الشعب "(٣) وبالإضافة إلى هذا تتدخل فى النص العديد من القضايا والمواقف : اجتماعية وسياسية وخلقية لتعبر عن آلام الفرد المصرى/العربى ومعاناته وعن واقع عربى متدهور محكوم بالتبعية العمياء للغير وخصوصاً أمريكا.

وقد صاغ الكاتب جل هذه الأفكار فى قالب فكاهى ساخر، يجمع بين السخرية اللاذعة والضحك الأسود.

الشخصيات

اللافت للنظر أن السيد حافظ لم يقدم لنا لائحة بأسماء شخصياته، بل علينا قراءة النص من البداية إلى النهاية لنتعرف إلى كل الشخصيات الموجودة فيه. والجدير بالإشارة أن بعض شخصياته لم يعطها أسماء بل يقدمها بنعوت مثل) العجوز – المخبر – المذيع المصرى – المذيع الأمريكى.....) أو أرقام مثل (شخص ١ – شخص ٢) بالإضافة إلى أن بعض الأسماء جاءت ضمن حوارات شخصياته مثل (تاجر الفل).

وبذلك نقف أمام شخصيات قوية الحضور داخل النص المسرحى شخصيات تلعب أدواراً عبثية نسجها الكاتب فى قلب هزلى ، ليضع أمامنا واقعاً يسوده الغموض والفقر والضياع والتشتت والانحلال الخلقى فى زمن التيه والظلم والطغيان.

فهناك شخصيات تظهر وتغيب مع كل لوحة أو مشهد، لتحل محلها شخصيات أخرى. وبغض النظر عن الشخصيات الحاضرة / الغائبة، فإن زفة وحندوقة يظلان الشخصيتين الأساسيتين فى النص منذ البداية إلى النهاية ، بصفتهما مساعدين لبعضهما البعض نظراً لعلاقتهما الطويلة، تجمعهما الأخوة والحب والعشرة والألفة كما جاء على لسانهما فى النص:

زفـة: من ساعة ما شيلتك بين ايدى وانتى عيلة صغيرة كنتى لحمة طرية.

حندوقة : وكبرت وأمك قالت زفه دا أخوكى الكبير... حسيت إنك أبويا..

قدم لنا المؤلف من خلال أفعال وكلام زفة وحندوقة – رغم واقعهما المرير وحالتهما الاجتماعية والسياسة المأساوية – مادة هزلية غاية فى السخرية والتهكم. ونستشف أن عنوان المسرحية يدل عليهما فحندوقة هى الغجرية وزفة هو السنكوح.

وسنحاول تقديم الشخصيات التى لعبت دوراً بارزاً فى النص ، وصاحبتنا من أول النص إلى آخره من خلال التصميم التالى :

الشخصيات

الهيأة

الحالة الاجتماعية

اللباس

الوظيفة

عبود

مكوجى

رزق

صحفى

حسن

صبى القهوة

ام دوقرم

ممشوقة القامة

متزوجة لها ابناء/ ٣٠سنة

الناظر عبد النعيم

ناظر المدرسة

سرحان

سكرتير المدرسة

فتحى

سمسار

محمد أنور زفة

فراش المدرسة

حندوقة

جميلة

يتيمة

قراقوشلى

رجل طويل وعريض/أصلع

له ابن

يرتدى نظارة سوداء

وزير الداخلية السابق

مراد

عازب/ابن قراقوشلى

جزمة وبنطلون ابيض قميص مشجر

مهندس الكترونيات وكمبيوتر

فادية

عضو مجلس الشعب

طارق شاكوش

٣٠ سنة

يرتدى قميص به مربعات

يشتغل بالميناء

احمد

ابن حندوقة ومراد/٤ سنوات

الفضاء الدرامى

جاء فى معجم باتريس بافيس أن الفضاء الدرامى هو فضاء يتحدث عن النص، فضاء مجرد على القارئ أو المشاهد أن يصنعه بواسطة الخيال وهو ينتمى إلى النص الدرامى " ولا يتحقق إلا بواسطة خيال هذا القارئ أو المشاهد، ويتشكل الفضاء الدرامى عندما نكون صورة عن البنية الدرامية لعالم المسرحية، هذه الصورة التى تشكلها الشخصيات وأفعالها وعلاقاتها ببعضها فى إطار الحدث"(٤)

وتجرى أحداث مسرحية "الغجرية والسنكوح" فى أفضية مختلفة والتى يتبين أنها تنقسم إلى :

أفضية مغلقة : مقهى وفناء مدرسة الأمل وفيلا فادية وغرفة زفة وشركة حندوقة وشركة زفة.

أفضية مفتوحة : حارة شعبية وشارع شجرة الدر بالزمالك والميناء.
وهكذا نجد أنفسنا أمام أفضية متناقضة تظهر لنا أفعالاً دارمية وصراعات عنيفة بين الشخصيات، نذكر على سبيل المثال :

الفضاء الأول الفضاء الثانى

الحارة الشعبية + غرفة زفة شارع شجرة الدر + فيلا فادية

فضاء فقر وتشرد فضاء ترف ورفاهية

والحقيقة رغم أن الفضاء الأول هو فضاء فقر مذ قع إلا أنه يحافظ فيه على كل المبادئ والقيم الخلقية عكس الفضاء الثانى الذى هو فضاء سعادة إلا أنه فضاء استبداد وظلم وفساد الذى سيتحول فى نهاية المسرحية إلى فضاء البحث عن الحقيقة، فضاء يرفع فيه الستار عن حقائق ووقائع مروعة.

الديــكور

يحتل الديكور مكانة بارزة وقيمة جمالية عالية بالنسبة للعرض المسرحى. ووجوده فى النص يكتسى قيمة دلالية ورمزية يستحيلي أن تعبر عنها الكلمات فقط، وبذلك تعتمد مسرحية الغجرية والسنكوح على ديكورات متعددة تناسب كل فضاء ونسرد بعض الأمثلة

- اللوحة الثالثة : يفتح الستار على قاعة أعدت للفرح......
- وكذل فى المشهد الرابع : يتحول الديكور بسرعة إلى منزل زفة....
- والمشهد الخامس : الديكور تجريدى بسيط باب الميناء – سفينة.

ومن الحديث عن الديكور ننتقل إلى التوابع المسرحية أو الاكسسوارات التى تأتى لتؤكد أحداث ما وأفعال درامسة أساسية.

التوابـع المسرحية

يعرف باتريس بافيس التوابع المسرحية بأنها أشياء ركحية يستعملها الممثلون فى المسرحية، و" قد تقتصر أحياناً وظيفة التوابع على مساعدتنا فى التعرف أو بالأحرى فى اكتشاف المكان الذى توجد فيه. كما أنه فى بعض الأحيان يمكن اختزال تغيير الديكور فى تغيير التوابع فقط" (٥)

وإذا حاولنا البحث فى مسرحيتنا عن التوابع والدور الذى تلعبه ، سنجد أهمها ما يلى:

- سلسلة الأختام : " زفة يفتح قميصه ويظهر سلسلة من الأختام" وهى رمز الغش والتزوير والفساد الإدارى.

- كاميرات التلفزيون التى تصور حفل استقبال الوفد الأمريكى.

- الصندوق : الذى يتحول من مجرد صندوق عادى إلى صندوق يحمل معانى متعددة فهو صندوق يتنكر معه زفة ليظهره كساحر هندى ومن جهة أخرى يكشف لنا هذا الصندوق عن حقائق مروعة وفظيعة وهى قضية تزوير النقود من طرف فادية عضوة مجلس الشعب:

فـلة : (فلة قوية العضلات تفتح الصندوق بقوة)

كرملة : (تنظر فى الصندوق تخرج قطعة حديد كبيرة)

- المسدس : الذى استعمل كأداة لتهديد زفة وحندوقة ولكن السؤال المطروح من أصحاب المسدس؟ فالمسدس هو ملك:

- لقراقوشلى الذى يرمز فى المسرحية للظلم والسيطرة والقهر ويذكرنا بقراقوش الحاكم الظالم والمستبد.

فاديــة : (لقراقوشلى) ادينى مسدسك يا باشا.

قراقوشلى : (يخرج مسدسه)

- للعصابة التى تقوم بتزوير الأموال.

بالإضافة إلى بعض التوابع المسرحية الأخرى كدفتر شيكات فادية – نقود – شكوش ومسامير– هواتف– حقيبة سامسونيت – جهاز صغير لاسلكى (ألة تسجيل).

<u>الإضـــاءة:</u>

تعد الإضاءة فى المجال المسرحى من العوامل الرئيسية فى التكوين المسرحى " فمن خلال تركيز ضوء معين على مجموعة ممثلين أو تشكيلات الديكور والإكسسوار والأثاث تتم عملية إبصار الجمهور لهذه التركيزات المحددة وبلتلى يم التأثير والتأثر الذى هو هدف مهم من الأهداف لتى يسعى مخرج العرض المسرحى إلى تحقيقه " (٦)

وللإضاءة أهمية عظمة فى خلق الجو المناسب للمواقف المسرحية والمشاهد، فهى تثير عواطف المتفرجين وأحاسيسهم ، بالإضافة إلى أن لون الإصاءة له فضل كبير فى خلق قيمة جمالية لدى المتفرج.

- وقد وظف السيد حافظ الإضاءة بشكل لافت للنظر فى مسرحيته " الغجرية والسنكوح" مع توظيفه الظلام التدريجى عند نهاية بعض المشهد أو اللوحات.

- اللوحة الثلثة صوت : النور يقطع (يطفأ النور) واضطراب مع الستار.

- المشهد الرابع حندوقة : لازم تطفى النور أحسن اللى رايح واللى جاى ينادى (ينطفى النور)

- مراد : وبعدين (أغنية عبد الحليم الهوا هوايا مع ضوء أحمر لمدة دقيقة) نلاحظ أن كاتب المسرحية وظف اللون الأحمر المصاحب لأغنية عبد الحليم حافظ ليطلعنا على جو شاعرى رومانسى ملئ بالحب يعيشه كل من مراد وحندوقة لفترة زمنية محدودة.

- اللوحة السادسة : زفة : ايوه شغلينا معاكى.

(ضوء على زفة وحندوقة كل منهما فى بقعة ضوء)

نلاحظ أن السيد حافظ استعمل تقنيية التبئير – وهى تركيز الإضاءة على منطقة معينة دون غيرها – لعكس الحالة النفسية للشخصيتين.

- المشهد السابع : .... (تحتضن ابنها يخرج صامتاً) (ظلام)

(بقعة ضوء على مكتب زفة وقد دخل ومعه .....)

استعمل السيد حافظ الإضاءة للتركيز على المنطقة التى ستكون بؤرة اللعب بما أننا أمام فضاءين لا يفصل بينهما شئ (مكتب حندوقة ومكتب زفة)

- المشهد الثامن : زفة : قفايا يا أمه ..... (إظلام) ......

- (يخرجون جميعاً) (إظلام)

وبالإضافة إلى الإضاءة تحتل الملابس مكانة بارزة ومهمة بالنسبة للعمل المسرحى وتساعدنا على معرفة أعمق للشخصية وتحديد انتمائها الاجتماعى، كما أن لها دوراً جمالياً بالنسبة للعرض المسرحى.

الأزيـــــاء	الصفحة
أم دوقرم تلبس فستان يظهر جمالها وتسير بدلع....	٠٨
تدخل حندوقة متنكرة فى زى امرأة ضريرة	٣٢
تهجم عليه تقع النظارة والطرحة السوداء...	٣٨
تتنكر حدوقة فى زى تمثال الحرية.	٤١
يتنكر زفة فى زى أبى الهول	٤١
يدخل سرحان وناظر المدرسة فى زى هنود	٦٤
يدخل مراد وسهى فى زى عروسين	٦٦
تظهر حندوقة فى زى ضابط الميناء	٩٥
يرتدى زفة زى بحار الميناء	٩٥

يظهر طارق شاكوش.... يرتدى قميصاً به مربعات	٩٦
يدخل الناظر عبد النعيم وخلفه سرحان يرتديان ملابس عمال	١٠٢
تدخل ترتدى قبعة آخر موديل فرنسى.. وملابس راقية	١١٧
تنزل فادية من أعلى – ترتدى الروب	١٤٨

وملابس الشخصيات تتغير كل لحظة ووفق ما تمليه الأوضاع والظروف المعيشة فى النص المسرحى.

الموســـيقى:

تخلق الموسيقى جواً رائعاً داخل العرض المسرحى " وعلاقة الموسيقى بالكلام وطية، حيث أنها تنبثق منه، وقد تطوره وقد تضخمه، كما أنه يمكن للموسيقى أن تلعب دوراً فى بناء الفضاء الدرامى، فتربط بين الفضاء المتخيل المعروض والفضاء المتخيل المتحدث عنه"(٧)

وتجدر الإشارة إلى أن الإرشادات الخاصة بالموسيقى هى كالأتى:

- تستمر الموسيقى لفترة حتى تنتهى تحية الجمهور لحندوقة.

- يدخل مراد مع موسيقى جميلة.

- تزول موسيقى مع تبديل وتغيير الديكور.

- دق الباب دقة موسيقية.

وقد تأتى الموسيقى مصحوبة بغناء ورقص شخصية من شخصيات النص المسرحى:

- حندوقة : (تغنى وتعود معها الموسيقى)

- فتحى : العريس والعروسة وصلم . (يدق الناظر وسرحان.. دقة موسيقى طالعة السلالم...)

- وننتقل من الموسيقى إلى الإرشادات المسرحية الخاصة بالرقص.

الرقــص

يقوم الرقص بدور تواصلى فى العمل المسرحى، وبما أن المسرح فن يخاطب المشاعر من خلال الحركة والعين هى أقوى الحواس وأكثرها قابلية للتأثير، و"فن المسرح ولد من الإشارة والحركة وارقص" كما قال جوردن كريج، قد وظف السد حافظ الرقص فى نصه المسرحى ليعكس لنا الحاة النفسية التى تعيشها شخصياته :

- رزق : آه.. آه.. (وهو يرقص)

- (يبدأون فى الرقص معاً....)

- حندوقة : .... (ترقص)

- مصمم الرقصات يقدم استعراضاً لرقصة أمريكية يشترك الوفد الأمريكى فيها ويشترك زفة وحندوقة.

- مراد : .... (ترقص معه وكأنها فى ذهول لا تتكلم)

وقد جاءت الرقصات مصحوبة بالموسيقى والغناء لتضفى على النص مسحة جمالية متناسقة ورائعة.

الأصوات الاصطناعية

يعرف بتاريس بافيس فى معجمه المسرحى الأصوات الاصطناعية بأنها إعادة صناعة أصوات طبيعية أو غير طبيعية، وبالروجع إلى مسرحيتنا نجد أن الإرشادات الخاصة بالأصوات الاصطناعية تم تحديدها كما يلى :

- صوت المذيع : اذى تم توظيفه لينقل لنا أخبار ما يحدث.

- صوت ضوضاء : من خلاله نستتشف أن الفرقة الموسيقية وصلت.

- صوت سيارة النجدة.

- جرس الهاتف / - جرس الباب...

وهكذا ، وانطلاقاً مما سبق، استطاع المبدع الكبير السيد حافظ أن يقدم لنا مسرحية مفيدة وتساعد فى إغناء التجربة المسرحية العربية والدفع بها إلى الأمام موازاة مع التجربة الغربية. وتجدر الإشارة إلى أن السيد حافظ – من خلال جل مسرحياته – أنجب للجمهور العربى كوميديا هادفة، تعالج مشاكل وهموم الشعب العربى عكس ما نلاحظه هذه الأيام فى مسرحنا من تهريج وضحك لا فائدة منه فمزيداً من العطاء والتألق لكاتبنا الفذ الذى خرج " من خميرة أرض النيل كالصاعقة أو كالنار على الشارع المصرى وكان يلتقط أنفاس البحر ويحمل نهر الكلام والرؤيا ويحمل موجات الإبداع للشارع الثقافى العربى " (٨)

المراجع :

(١) الدكتور/ مصطفى رمضانى – " جدلية الخفاء والتجلى فى مسرحية ظهور وختفاء أبى ذر الغفارى " – ورد المقال بكتاب السيد حافظ بين المسرح التجريبى والمسرح الطليعى للدكتور محمد عزيز نظمى – مركز الوطن العربى للنشر والإعلام رؤيا- ص ١٧٣.

(٢) عبد الله هاشم – حكاية الفلاح عبد المطيع – مجلة الشراع – ١٩٨٤/١/٢٠ – ص ٦٩.

(٣) حوار مع مؤلف المسرحية السيد حافظ أجريناه بمكتبة بالقاهرة يوم الجمعة ٢٠٠٣/٨/٢٩.

(٤) يونس لوليدى الميثولوجيا الإغريقية فى المسرح العربى – مطبعة أنفو برانت – فاس – ط.١ – ١٩٨٨ – ص ٢٠٦.

(٥) المرجع نفسه.

(٦) عثمان عبد المعطى – عناصر الرؤة عند المخرج المسرحى – الهيئة المصرية العامة للكتب – ١٩٩٦ – ص ١٦٥.

(٧) يونس لوليدى – المرجع السابق – ص ٢٣٧.

(٨) شادى بن خليل – النقصد الإنسانى والسياسى فى مسرح السيد حافظ – مجلس الأدب والفن – عن الهيئة المصرية العامة للكتاب – العدد التاسع – السنة الثانية – سبتمبر ١٩٨٤ – ص ٢١ والنصوص المسرحية من مسرحية الغجرية والسنكوح لمؤلفها السيد حافظ.

نادية فضمى – المغرب

قراءة في مسرحية (عبد اللّه النديم)

للسيد حافظ

بقلم : أحمد مرزاق

تمهيد:

ما فتئ نقاد العرب المحدثون في الآونة الأخيرة، يركزون على القراءة المزدوجة للمسرح: قراءة نصية وقراءة ركحية. ويرون أنه "بغير هذه القراءة المزدوجة فإن المسرح لا يكون أبدا"[1]. لكن في غياب النص الركحي/ العرض، فلا مفر من القراءة النصية رغم الإيمان بعدم كفايتها. من هذا المنطلق حاولنا قراءة مسرحية "عبد الله النديم" لصاحبها السيد حافظ[2] متبعين الخطة التالية:

١- ملخص المسرحية.

٢- أهم القضايا والمواضيع التى عالجها النص.

٣- المكونات الجمالية.

١- ملخص المسرحية:

رغم إيماننا بأن التلخيص خيانة للنص عامة، والإبداعي خاصة، فلا مفر من إعطاء ملخص موجز عن مسرحية " عبد الله النديم " لصاحبها الكاتب المسرحي والمخرج السيد حافظ.

تتكون المسرحية من فصلين متقاربين من حيث عدد الصفحات. واختيار فصلين لمعالجة سيرة عبد الله النديم معالجة فنية، أملته إلى حد بعيد سيرته التاريخية. فأول مشهد يفاجئنا هو مشهد البحث عن عبد الله النديم. وهو البحث الذي جندت له السلطات الإنجليزية كل قواها من إعلام ومخبرين وإغراءات مالية، يمثل المفصل الرابط بين لحظتين متمايزتين في حياة عبد الله النديم، فبعد موقعة "التل الكبير" الفاصلة ١٨٨٢/٩/١٣، واستسلام القاهرة والقبض على القادة جميعا، "تبدأ مرحلة جديدة من حياة النديم تدل على نوع جديد من النبوغ والعبقرية بعيدا عن الزعامة والخطابة والكتابة والآداب[3]. وقد "خضع" الكاتب إلى هذا التقسيم، فعالج في الفصل الأول أهم الأحداث التي عاشها عبد الله النديم منذ ولادته عام ١٨٤٥ إلى واقعة "التل الكبير" ١٨٨٢، فحدثنا عن ميلاده، ودراسته الأولى، وعمله في مكتب تليغرافي ملحق "بالقصر العالي"، قصر أم الخديوي الأميرة

---

(١) عبد الكريم برشيد مقدمة مسرحية مهرجان المهابيل والنزيف لمحمد مسكين، منشورات دار الأطفال، الطبعة ١، ١٩٨٧، ص: ١١.

(٢) السيد حافظ : مسرحة عبد الله نديم، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ١٩٩٧.

(٣) عبد الله النديم:سلسلة نوابغ العرب، العدد١٠، دار العودة بيروت، ١٩٧٥، ص:٨٦.

خوشيار خانم، وتردده على مجالس العلم والأدب، وتعرفه إلى كل من جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده وعرابي، وكتاباته النارية في جريدة "التنكيت والتبكيت"، وتأسيسه للجمعية الخيرية الإسلامية، لينضم في الأخير إلى ثورة عرابي مساهما بآرائه وأفكاره، ولاعبا دور الخطيب المحرض.

أما الفصل الثاني، فيبدأ بعد فشل الثورة وتسليم جميع القيادات، إلا عبد الله النديم الذي فضل أن يعيش تسع سنوات من المغامرة والمخاطرة الغريبة، فظل مختفيا عن أعين النظام، والبوليس يجد في أثره، ويقدم الإغراءات المالية لمن يبلغ عنه. وقد قدم لنا الكاتب من هذه المرحلة الثانية أهم الأحداث، منها اختفاؤه واتصاله بالفلاحين الذين آووه وتعاطفوا معه، ومنها حادث التبليغ عنه من لدن رجل دولة متقاعد "حسن الفرارجي"، ونفيه إلى يافا، ثم عودته بعد وفاة الخديوي توفيق ١٨٩٢ ، وتأسيسه لجريدة "الأستاذ"، ونفيه ثانية إلى يافا، ومنها إلى الأستانة ليلتقي برفيق الدرب جمال الدين الافغاني، ثم وفاته عام ١٨٩٦.

٢- أهم القضايا والمواضيع التى عالجها النص:

هذه المسرحية إعادة لكتابة تاريخ شخصية مصرية فارقت عالمنا منذ قرن تقريبا. وكتابة التاريخ فنيا تخلق مشاكل كثيرة. فكيف يمكن للمبدع أن يذعن للحقيقة التاريخية من جهة. وكيف يمكنه أن يطلق الخيال لنفسه من جهة ثانية؟

الملاحظ أن التاريخ في العمل الإبداعي يظهر كمادة صماء، يمكن للقارئ أن يتعامل معها بانتقاء، ويقارن كل المعلومات الواردة في المسرحية بالمراجع التاريخية. لكن قراءة مسرحية أو أي عمل إبداعي لا تعني أننا نقرأ تاريخا بالمعنى العلمي. فالكاتب المسرحي يأخذ موقفا داخل المادة التاريخية، ويعيد بناءها فنيا وفق منظوره، فيقع أولا الحذف والإقصاء لمجموعة من المعلومات التي يراها المبدع بحدسه غير مجدية. ثم ثانيا يعمل المسرحي على قراءة الحدث التاريخي وتأويله . فيقدم لنا نموذجا للشخصية التاريخية يستجيب لرؤيته. وهذا الأمر لا يعني أن المؤرخ محايد، بل نرى أنه أقل تحيزا من المسرحي. فالشخصية التاريخية التي يجتهد المؤرخ لتقديمها هي شخصية واقعية تاريخية. لكن الشخصية المسرحية، - على حد تعبير محمد مسكين-، على عكس ذلك "فهي أكثر من ذاتها، إنها فرد بصيغة الجماعة إنها أنا بدلالة النحن"[(١)].

---

(١) محمد مسكين: مفهوم الكتابة المسرحية النقدية، كتابة النفي والشهادة. مجلة التأسيس، العدد ١، السنة ١، ١٩٨٧، ص: ٥٦.

فما هي أهم القضايا التي حبلت بها مسرحية "عبد الله النديم"؟
سنحاول التركيز على قضيتين رأيناهما أساسيتين:

أ- قضية الفن:

ارتبط الفن عامة والتمثيل خاصة في ذهن عامة الناس إما بالتسلية، وإما بالمحرم. ودار جدل واسع حول المسرح، حتى وصل إلى حد التحريم بالمغرب[1]، وقد تعرض رجالات النهضة العربية في بدايتها للتهميش والنفي بسبب تعاطيهم لهذا الفن "المستورد"[2].

والمسرحية مسكونة بهذا الهاجس. فعبد الله النديم يحضر في هذه المسرحية باعتباره يمثل فكر قطاع عريض من المثقفين العرب الذين حاولوا الدفاع عن الفن عامة، والمسرح خاصة وبشتى الوسائل. فإذا كان الأب مصباح،- وهو يمثل الثقافة السائدة الملتزمة بما هو موجود من القيم،- يرفض اشتغال الإبن بالفن، فإن الولد يخرج عن هذه القيم، ويحاول تأسيس قيم جديدة، سواء على المستوى السياسي أم الاجتماعي، ويحاول بناء مفهوم جديد للفن. فهو عنده: "مش تسلية وكلام فاضي"[3] كما اعتقد عفان، بل هو "... زي السكين يا تستخدمه في الخير يا تستخدمه في الشر سلاح ذو حدين"[4]. لهذا اختار الطريق الصعب حين خيره الوالد مصباح بين "الأدبياتية"[5] "والعلم". فالتمثيل عند النديم " فن عظيم .. ألف واحده من الفنانات والممثلات في القصر.. لو عندي البنات دول أعمل بيهم تمثيليات أغرق بر مصر تمثيل ... تمثيلي يعلم الناس ويفوق الناس ويربي الناس .. التمثيل تربية يا عفان فاهم .. مش تسلية وكلام فاضي"[6]. وهذه الأمنية التي خامرت عقل النديم وهو في قصر خوشيار خانم، سيحققها بعدما أكد له رفيق الدرب جمال الدين الأفغاني رسالة الأدب:

- النديم: ... ما دور الأدب يا شيخ جمال الدين الأفغاني؟

---

(١) مثل الفتوى التي أصدرها الفقيه أحمد بن الصديق في رسالته "إقامة الدليل على حرمة التمثيل".

(٢) وقصة أحمد خليل القباني (١٨٣٥-١٩٠٢) معروفة في: محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث، ١٨٤٧-١٩١٤، دار الثقافة، بيروت، الطبعة ٣، ١٩٨٠، ص: ٦٦-٦٧-٦٨.

(٣) المسرحية، ص: ١٨.

(٤) المسرحية، ص: ١٨.

(٥) كان يطلق هذا الإسم على جماعة من الفقراء أتقنوا صناعة الزجل فراحوا يطلبون الرزق عن طريقه. يراجع: عبد الله النديم، مرجع سابق، ص: ٤٣.

(٦) المسرحية، ص: ١٨.

- الأفغاني: الأدب لابد وأن يخدم الشعب.. ويطالب بحقوق الشعب ويدفع عنها الظلم و...[1].

لقد أسس النديم مدرسة فأمل أن يدرس فيها: العلوم والأخلاق والأدب والتمثيل والخطابة[2]. ولما يتآمر عليه مجلس الإدارة، مفتعلين الأسباب، ومعبرين عن الموقف المضاد من الفن: "قال إيه النديم بيعلم الأولاد التمثيل وخطابة.. تمثيل وتقليد وخطابة والله حرام"[3]، يقدم استقالته مرددا العبارة التي طالما رددها كل منافح عن الفن الجاد: "الفن مش حرام والتمثيل مش حرام مادام بيصحي الناس.. وأنا نفسي الناس تصحى بالطبلة والزمارة والضحكة.. الناس لازم تفهم"[4].

فقضية الفن كما يظهر من خلال مقاطع من المسرحية، قضية قطب رغم مرور قرن على ميلادها. لهذا أولاها الكاتب اهتمامه. بل عبر بلسان النديم عما يختلج في صدره موجها خطابه إلى الذين جعلوا من الفن وسيلة للتسلية، أو جعلوه فعلا محرما.

ب- رد الإعتبار لما هو شعبى أو التأريخ للبطل الشعبى :

بدأت في الآونة الأخيرة تنداح الفوارق بين الثقافة "العالمة" والثقافة "الشعبية". وبدأ يبرز الاهتمام المكثف بالثقافة الشعبية دراسة وتوظيفا. وكان المسرح سباقا إلى الاهتمام بالشعبي في إبداعاته وتنظيراته. ومسرحية "عبد الله النديم" تحفل بهذا الشعبي بأشكال مختلفة. ففي الكلمة الأولى يصف الكاتب عبد الله النديم بـ"الصعلوك". وهذه الكلمة لها دلالتها في معجمنا الثقافي. وفي الختام يخرج كل الممثلين عن المسرح مرددين بصوت واحد:

"...ونسيتوا تعملوا لزعماء الشعب ميادين وتماثيل تصحي ذاكرة الإنسان وتعلم الولاد الجايين أن فيه زعماء شعبيين زي عمر مكرم.. وعبد الله النديم وأحمد عرابي.. صحيح هما مش بشاوات ولا من طبقة البهوات.. لكنهم هما اللي عبروا بالشعب بحر الظلمات"[5].

والانحياز لكل ما هو شعبي يظهر في مواطن كثيرة، بدءا باختيار التاريخ لشخصية

---

(١) -المسرحية، ص: ٧٢.
(٢) - المسرحية، ص: ٥٨.
(٣) - المسرحية، ص: ٦٧.
(٤) - المسرحية، ص: ٧٠.
(٥) - المسرحية، ص: ١٤٥.

شعبية درجت في "حي المنشية الشعبي المكتض بصغار الحرفيين والكسبة"[١]، وتشكلت خطوط أفكارها الأولى داخل جو عابق بالفقر وخشونة العيش، وانتهاء بالاهتمام بكل ما هو شعبي: أغان ومكان وأحداث. فعبد الله النديم، كما تروي أمه فلاح ابن فلاح، ينحاز للفقراء ويرى أن المقتدر يدفع مصاريف المدرسة، و"الفقير ما يدفعش وابنه يتعلم"[٢]. فهو على حد تعبير إحدى شخصيات المسرحية: "عايز أولاد العامة والسوقة تتعلم"[٣].

وأخلاق الأبطال الشعبيين تلف هذا البطل الأسطوري. فهو يدافع عن "ابن البلد" عبد الرحمن في قصر خوشيار، ويرفض الإهانة لما يطلب منه تقبيل اليد. بل ينتفض لما تداس كرامة "ابن حارته"، فيصرخ في وجه التركي خليل آغا ويشتمه: "مطرود مطرود.. طز.. رزقي على الله.. وبعدين أنا مش كلب.. الكلب هو اللي بيبوس الأيادي.. أنا الوحيد اللي مش كلب في المكان ده"[٤].

فعبد الله النديم نموذج للزعيم الذي يخرج من صلب الشعب، وقد تشرب روحه ومبادءه وقيمه، وعرف مواطن قوته وضعفه بل ومأساته، فيحاول المساهمة في تغيير وضعه. فإذا كان أبوه مصباح يقدم الغذاء المادي لهذا الشعب، فإن عبد الله النديم يقدم له الغذاء الفكري. يقول لأبيه بعد أن رجع من تجواله وطلب منه أن يبقى معه في الفرن : "يا با مش حنرجع للحكاية دي تاني أنا اخترت طريقي.. وأنت طريقك تعجن قلبك رغيف.. وأنا بعجن كلمتي رغيف"[٥].

والكاتب السيد حافظ لا ينسى أن يرسم لنا ملامح الطرف الثاني في هذه العلاقة. فإذا كان عبد الله النديم زعيما شعبيا، فإن هذا الشعب لا يتخلى عن زعيمه في وقت المحنة. يقول أحد أبناء حارته: "يا أم عبد الله صحيح أنا في احتياج لألف مليم.. لكن مش عايز حاجة.. ولو جه عبد الله النديم حا أخبيه.. في رمشي حا أخبيه.. في قلبي ولادي حا أخبيه"[٦]. ويرد الجميع: "أيوه.. كلنا حا نخبيه"[٧]. وقد خبأه هذا الشعب مدة تسع سنين، فقدم له العون واعترف له بالفضل. يقول محمد الهمشري، العمدة الذي وراه عن أعين البوليس :"أنت عطفت على مصر كلها.. لو مصر كلها

(١) - عبد الله النديم: مرجع سابق، ص: ١٩.
(٢) - المسرحية، ص: ٥٨.
(٣) - المسرحية، ص: ٦٧.
(٤) - المسرحية، ص: ٣٢-٣٣.
(٥) - المسرحية، ص: ٣٨.
(٦) - المسرحية، ص: ٢٨.
(٧) - المسرحية، ص: ٢٨.

عطتك بناتها وفلوسها ما توفيكش حقك يا أستاذ.. وحنا عملنا الواجب يا أستاذ"[1]، أو يطلب منه قاسم أمين وكيل النيابة: "اسمح لي أبوس جبينك وأبوس أيديك"[2]، لأن عبد الله النديم أدرك جوهر هذا الشعب فقال: "إن المصري زي الجوهرة اللي عليها تراب.. تنفضه .. يطير التراب وتفضل الجوهرة"[3]. فعلم: "صالح": "ده أنت علمتني وفهمتني إزاي ما أعيش حمار وأن البلد دي بلدنا بالوحدة يا عم عبد الله"[4]،

و"فاطمة": "يعني إيه وطن يا أستاذ..؟

"كلامك حلو يا أستاذ. احكي لي عن أحمد عرابي"[5]،

و"الزمارة": "مش حا سلمه يا أم عبد الله ما تخفيش.. ده هو اللي علمني القراية وشغلني في بيع الجرايد..."[6].

يظهر من خلال النصوص المستشهد بها أعلاه، ومن خلال المسرحية عامة، أن الكاتب السيد حافظ يعيد الاعتبار لما هو شعبي سواء باختياره الشخصية الرئيسية لكتابة سيرتها- فهي شخصية هامشية ليست لها أصول نبيلة أو إلهية كما عودنا المسرح اليوناني-، أم بالأغاني المبثوثة داخل المسرحية، أم باللغة التي تمتح منها الشخصيات.

٣-المكونات الجمالية:

أ-البناء المعماري:

يلاحظ أن الكاتب لم يأت على كل الأحداث التي تزخر بها سيرة عبد الله النديم، بل ركز على الأحداث التي تلائم طرحه الفكري. وهذا لا ينال من إبداعية الكاتب، وإنما هي سمة الكتابة الإبداعية. كما يلاحظ عليه من جهة ثانية محافظته على الترتيب التصاعدي المألوف للأحداث، محاولا تجاوز صرامة هذا الترتيب بتقنية "فلاش باك".

فالفصل الأول يتكون من :

١- البدء بالحدث المفصلي في حياة النديم: فعبد الله النديم مختف بعد موقعة التل

(١) - المسرحية، ص: ١٠٧-١٠٨.
(٢) - المسرحية، ص: ١٢٦.
(٣) - المسرحية، ص: ٢٨.
(٤) - المسرحية، ص: ١٠٤-١٠٥.
(٥) - المسرحية، ص: ١٠٨.
(٦) - المسرحية، ص: ٢٨.

١٨٨٢ وفشل الثورة، والشرطة الإنجليزية تبحث عنه في حارته الشعبية، وتستنطق والده الذي يقدم للقارئ /المتفرج معلومات تاريخية تخص ميلاده ومدرسته الأولى.

- النهاية: عبد الله النديم وهو هارب من حارته يقابل مصطفى كامل.

فالمشد الأول من حيث التاريخ يأتي بعد هروب النديم من الحارة بعد فشل الثروة وتسليم القيادة. لكن الكاتب ابتدأ به مسرحيته، أي ابتدأ من حيث انتهت المرحلة الأولى من حياة النديم، ليعود عبر مجموعة من المشاهد ليؤرخ لحياة النديم مستغلا تقنية "فلاش باك". فمثلا: عندما يكون الضابط يستنطق الأب مصباح عن ابنه النديم، ينتقل المشهد إلى طفل في تسع سنوات لتغطية مساحة فارغة من تاريخ النديم لم يعرفها القارئ بعد. وكذلك عندما يسأل المخبران صديقه عبد الرحمن، صاحب دكان حارته، عنه ينتقل عبر "فلاش باك" ليحدثنا عن مرحلة مهمة من حياة النديم، وهي عمله في مكتب تليغرافي ملحق "بالقصر العالي:" قصر خوشيار خانم. وكذا عمله عند العمدة "البداوي". أما بعد ذلك، فالأحداث تتصاعد إلى أن تصل إلى فشل الثورة والهروب من السلطات الإنجليزية.

أما الفصل الثاني، فيشكل مرحلة جديدة من حياة النديم. ويظهر الترتيب التصاعدي في هذا الفصل جليا. فمن مشهد التحقيق مع الأب مصباح إلى وفاة النديم، تتلاحق المشاهد لترسم خطا تصاعديا مفضيا إلى النهاية.

ب- الصراع الدرامي:

يمثل الصراع الدرامي "ركنا أساسيا في الخطاب المسرحي"[١]. بل يعتبر غيابه سندا في تعليل غياب المسرح عند العرب كما يذهب إلى ذلك محمد عزيزة. والصراع يعبر عن ذاته عبر مجموعة من الأشكال: تعارض الشخصيات والأفكار والمواقف والأحداث. كما يتخذ أشكالا عدة: برز منها في مسرحية عبد الله النديم الصراع الأفقي، وهوالذي يواجه فيه الفرد "قوانين المجموعة والكيان الاجتماعي المفروض"[٢]. فالنديم يقف في جبهة مواجها كل القيم المفروضة، ويحاول طرح قيم بديلة وبوسائل تناهض وسائل الخصم. فعدوه واحد وإن تجلى في أشكال مختلفة.

---

(١) مصطفى رمضاني: بنية الخطاب المسرحي عند توفيق الحكيم من خلال شهر زاد، منشورات جريدة الشرق، وجدة، ١٩٩٥، ص: ٥٧.

(٢) محمد عزيزة: الإسلام والمسرح، منشورات العيون، الطبعة ٢، ١٩٨٨، ص:١٩.

فالنديم يطمح إلى العدالة بكل أشكالها وعلى كل المستويات، لكن تقف في وجهه قوى رجعية كثيرة، أولاها وأشدها ضراوة المستعمر الإنجليزي المتحالف مع القوى الداخلية. فعلى المستوى السياسي يقف في وجهه:

١- المستعمر الإنجليزي الذي جاء إلى مصر يردد المقولة المسكوكة المعروفة: "إحنا جايين على شان استقرار مصر ونطعم الجيعانين.. إنجلترا العظمى جاي مصر على شان تطعم الناس الغلابة المصريين"[١]. والذي يقف في وجهها، يتهم بالتحريض على أمن الدولة، وإثارة الفتن والقلاقل كما عودنا التاريخ.

٢- القوى الداخلية المتمثلة في النظام التركي والمتعاونين معهم من المصريين، مثل حمزة فتح الله صاحب جريدة "الاعتدال" التي تولت نشر خبر القبض على النديم، والمكافأة المالية التي حددتها الدولة. وهي جريدة كما وصفها النديم: "بتشوه في عقول الناس.. وبتفسد أفكار الخلق"[٢]. والذي يقف في وجهها ينعت بالكفر يقول فتح الله: "إبنك كفر.. كاتب يجب إصلاح الأزهر.."[٣]. وهي التهمة نفسها التي وسمت بها إنجلترا النديم إلا أن تهمتها سياسية "التحريض" وهذه دينية "الكفر".

وهذا الصراع مع هذه الأطراف يلخصه الزمارة في قوله: "وعثمانلية عايزينه وإنجليز.. وخونة مصريين أفندية.. مطلوب النديم.. مطلوب لسانه يقطعوه.. تلت دول كبار الأستانة والخليفة العثماني وملكة الأنجليز والخديوي واقفين قدام لسان النديم"[٤].

أما على المستوى الاجتماعي، فتقف في وجهه مجموعة من القيم البالية المتوارثة، التي تؤمن بقدرية الوضع الاجتماعي، وبالقيم الفردية، وتلتزم الحياد أو تختار طريق المدارات. فهذا أبوه مصباح اختار أن يكون فرانا، وألا يهتم بأمور الناس. يقول: "أنت مين وصاك بالناس.. إحنا يا بني مش من الكبار"[٥]، ثم: "إنت مالك ومال الوطن.. إنت فاكر نفسك عرابي وللا البارودي؟"[٦].

وأعضاء مجلس الإدارة يقف في وجه إصلاحات النديم: "طول عمرنا نعرف أن

(١) - المسرحية، ص: ٩٧.
(٢) - المسرحية، ص: ٤٥.
(٣) - المسرحية، ص: ٥١.
(٤) - المسرحية، ص: ١١٢.
(٥) - المسرحية، ص: ٣٨-٣٩.
(٦) - المسرحية، ص: ٣٩.

التعلم يكون دين وتفسير وحساب" و"قال إيه النديم بيعلم الأولاد تمثيل وخطابة.. تمثيل وتقليد وخطابة والله حرام"(١). فيتهمه ويشكك في ذمته.

لذلك يحاول النديم خلخلة هذه التراتبية الاجتماعية التي سارت قدرا مفروضا بإثارته للسؤال يقول: "مين هما الكبار ومين الصغار.. ليه الصغير صغير والكبير كبير.. وصحيح أن الكبير كبير وللا هو صغير ومتخفي جو الريش.. وساعات بيدهن وشه للناس ورنيش..."(٢).

لكن الفساد في مصر أقوى من قدرات النديم. يقول لزوجته: " الفساد في مصر أقوى مني يا خديجة.. الفساد في مصر له نياب زي الدياب"(٣).

و"الحرب الجوانية كبيرة يا خديجة.. جوه مصر فيه حرب كبيرة.. حرب على الفساد"(٤).

وهذا لا يعني الاستسلام، وإنما هو اعتراف بالواقع. فالنديم حاول مواجهة كل الأوضاع وبطرق مختلفة تناسب العدو. لذا أسس جريدة التنكيت والتبكيت وجريدة الأستاذ بعد عودته من المنفى من يافا، وأسس الجمعية الخيرية الإسلامية، وانضم إلى حزب الإصلاح، وشارك في الثورة العرابية... فصراع النديم كما يظهر من خلال المسرحية صراع أفقي يواجه فيه قوى معلومة لها قدراتها المادية والفكرية، وليس صراعا ميتافيزيقيا مثل الذي يواجهه البطل اليوناني.

ج- الشخصيات:

يقول محمد مسكين: "إن الشخصية المسرحية ... هي المحور الدال الذي تتحرك حوله الكتابة المسرحية ككل بل هي أساس العملية المسرحية بأكملها"(٥). ثم يضيف "إن الكتابة المسرحية تضيف بعدا جديدا للشخصية الإنسانية... إن الإنسان يشخص دوره بطريقة فردية في الحياة... إن الشخصية المسرحية على عكس هذا هي أكثر من ذات إنها فرد بصيغة الجماعة إنها أنا بدلالة النحن"(٦). فعلاقة الإنسان الفردي العياني بالشخصية الإبداعية هي علاقة جزء بالكل كما يعبر عنها

---

(١) - المسرحية، ص: ٦٧.
(٢) - المسرحية، ص: ٣٩.
(٣) - المسرحية، ص: ٦٨.
(٤) - المسرحية، ص: ٦٨.
(٥) - محمد مسكين: مرجع سابق، ص: ٥٦.
(٦) - محمد مسكين: نفسه، ص: ٥٦.

في المنطق، فالشخصية المسرحية تكون جنسا يندرج تحته مجموعة من أفراد الواقع. وهذا الأمر كنا قد أشرنا إليه من قبل حين تحدثنا عن الكتابة التاريخية والكتابة الإبداعية، ومنه أن الشخصية في المسرح تمثل كلا له أبعاده النفسية والفكرية والاجتماعية، ومن هنا فعبد الله النديم التاريخي في المسرحية يبدو شخصية كلية وقد عبر عن هذه الفكرة حين قال: "أنا مصر بن بنصر بن حام بن نوح عليه السلام.. أنا اللي شلت الأمانة والبد خدت.. أنا مصر يا فاطمة"(١). فهو يمثل تاريخ المقهورين والفقراء. لهذا يمكن تحديد ملامح هذه الشخصية. فهي تنتمي إلى أصول فلاحية، وتتحيز إلى الفقراء، وتقيم في حارة شعبية، وتتواصل مع الناس في فضاءاتها. يقول النديم: "أنا حياتي كلها مصر.. أعرفها ببيوتها حواريها قهاويها.. شوارعها غناويها"(٢). وهذه الشخصية تقاطع الفضاءات التي تجلب لها الشبهة. يقول النديم: "ده راجل سيرته بطالة وأنا ما عنديش استعداد أبقى شبهة.. أنا رايح طنطا أحضر المولد.. وآجي الصبح أحضر المدرسة"(٣)، وهو يقصد امتناعه عن الذهاب إلى قصر الخديوي الذي طلب منه الزيارة. كما تتبنى هذه الشخصية مفاهيم محددة وواضحة للقضايا المطروحة. فالكتابة -مثلا- عندها قضية فـ"مش كل من مسك القلم كاتب ولا كل من كتب كاتب.. ولا كل من ركب الحصان فارس.. وأنا فارس كلمة يا فاطمة.. ما أقدرش أبقى كاتب زي بردعة الحمار.. وما أقدرش أبقى من الخصيان"(٤). فهي حين تكتب تعري الوضع وتكشف النقاب عن المستور، يقرأ لنا أحد محرري جريدة الاعتدال لصاحبها حمزة فتح الله، مقطعا من كلام عبد الله النديم ورد في جريدة التنكيت والتبكيت: "شوف كاتب إيه على الخديوي.. ما جدوى الأبيرا التي بناها والشعب جائع.. ما جدوى..."(٥).والتمثيل عندها رسالة شريفة ونبيلة: "مش تسلية وكلام فاضي"(٦) كما اعتقد عفان.

فالنديم إذن شخصية بصيغة الجمع، تلخص "رؤية للعالم". وهي تتكامل وشخصيات أخرى داخل المسرحية، كما تتنافى مع شخصيات أخرى.

(١) - المسرحية، ص: ١٣٦.
(٢) - المسرحية، ص: ٥٤.
(٣) - المسرحية، ص: ٦٩.
(٤) - المسرحية، ص: ١٣٤-١٣٥.
(٥) - المسرحية، ص: ٤٧.
(٦) - المسرحية، ص: ١٨.

د- التناص:

إن النص في نهاية الأمر علاقة حضور وغياب. فهو فضاء تتداخل فيه مجموعة من المرجعيات والأفكار والقضايا وبقايا نصوص، ومن هنا لا يمكن الحديث في وقتنا الراهن إلا عن النص الهجنة. فلا وجود لنص أصيل منفصل عن النصوص الأخرى.

ونص عبد الله النديم لا يشذ عن هذه القاعدة. فالمسرحية تتناص أولا مع جنسها. فهي مسرحية استعراضية غنائية، تخضع لمكونات هذا الجنس ثم هي تعتمد ثانيا التاريخ بكل مكوناته: الشخصية والحدث والزمان والمكان.

أما التناص الجزئي، فيمكن الحديث عنه عبر استحضار نصوص بشكل من الأشكال. فهناك الأغنية: "سالمة يا سلامة رحت وجيت بالسلامة"[(١)]. ثم هناك كلام أحمد أمين وقد وضعه الكاتب بين مزدوجتين. وهناك شهادات أحمد تيمور وجرجي زيدان والأفغاني في نهاية المسرحية.

---

(١) - المسرحية، ص: ١٢٨.

مسرح الطفل عند السيد حافظ

بقلم : فاطمة حاجي

نحن اقتحمنا مناطق الحذر الإبداعية والكبار أطلقوا علينا نيران التجاهل واختاروا أشباه الكتاب ليتصدروا أجهزة الإعلام، وذلك حتى يموت المبدع الحقيقي قهراً ومرضاً.
لا أريد أن يكرمني الوطن العربي بعد موتي ...
كان عظيماً.. أريد أن أعيش بينكم وأن نفتح الحوار حول الكلمة المضيئة بالقيمة الجدية، بالأصالة والصدق..

تجربة السيد حافظ في مسرح الكبار:

أن الفن في حقيقته تعبير جميل عن تأثير الشخصية الإنسانية في مواقفها الخاصة بالإنسان والمجتمع، فهو محاولة لفض حدود الأشياء وتخطيها واستيعاب اللحظة الفاعلة قصد تكسير جدار الهموم، والانطلاق قدماً في مسيرة التحرير والانعتاق من ربقة التقاليد الجوفاء. ومن ثمة إحداث ثورة في ديناميكية الإبداع وخصوصية الفكر. مما لا شك فيه أن الفنان سواء أكان شاعراً أو كاتباً للمسرح أو كاتب قصة أو رواية يتطلع إلى القمم الشامخة كما يتطلع النسر فيحلق بأجنحته القوية التي لا يعتريها الخور أو الوهن هنيهة، وإنما يلتمع فيها وهج الإبداع ودفق اللمعات الفكرية ليقود مركبته بكل ثقة وتصميم على تغيير الأوضاع السياسية والفكرية والاجتماعية، ومن ثمة تبديل الأحوال الفكرية والثقافية، فاللحظة التاريخية غالباً ما تفرز لنا ذوقاً جمالياً مغايراً لان سيرورة التاريخ تقتضي أن يتلاءم الموقف الفني مع النسق المعرفي دون الركون في زاوية الثبات، إنها إذن حركية الإبداع كما حددتها "خالدة سعيد".

فعملية الإبداع ليست جزيرة نائية بعيدة عن محيط السلوك البشري لأن المبدع يستمد أصول ثقافته وينابيعها من المجتمع، فتصبح عملية الكتابة عنده جريان مستمر ليس من قبيل الرغبة فقط بل هو وازع الإرادة يحمل الجمر، الذي تكتوى به سيقان الكتابة فيتجاوز عوالم الذات وكوامنها ليجبرها على مراودة لغز الوجود ومجابهة قوي الظلم.

وليس ثمة شك في أن المسرح أداة معرفية وجمالية حاول أن يحقق وجوده في بنية الثقافة وسط فضاء ديموقراطي يؤمن بالحرية والحوار، أنه يبذل قصارى جهوده لتأسيس خطابه، وتوسيع حقل الملاحظة، وإذكاء فتيل النقد، وباختصار فالمسرح هو فعالية جمالية يحقق التفتح الفردي ويجسم التطور العام للمجتمع، كما أنه ينزل إلى معترك الحياة فيثير الروح الوطنية وينشر الأمجاد المطوية هاجسه

الإبداع وليس التكرار وإعادة السائد من الإنتاج لأن ثقافة الاستهلاك كما يقول أدونيس تساهم في ترسيخ القمع وتحول دون التحرر.

إذا حاولنا تشريح العمل المسرحي بطريقة جادة نكتشف كيف أن المسرح العربي حاول أن يؤسس مشروعيته وكينونته وتحدي قوي الظلم والجبروت وإعلاء كلمة الحق، والواقع أن المسرح العربي قطع أشواطاً طويلة لإثبات هويته العربية وتأصيل خطابة وتحدي الهزائم والنكسات فولج إلى الواقع الاجتماعي وحاول انتشاله من هوة الفساد والضياع التي تردي فيها وإدانة كافة الأجهزة الديكتاتورية.

والحقيقة أن مرحلة الستينات في مصر اتسمت بوضوح الرؤية القومية وبتبلور المعلم العربي، وقيام مجموعة من الجسور الثقافية مما أثرى عملية الجدل الفعال. وبمجرد غياب "جمال عبد الناصر" أنهار صرح كامل من الأحلام والرؤي والتصورات على امتداد الوطن العربي. فعرفت مصر أسوأ أشكال التردي الثقافي ومن ثمة تم إغلاق كل المنابر الثقافية والأدبية الهامة ومصادرة حقوق الكتاب، وأدى هذا كله إلى التعتيم على إنجازات أبرز عناصر جيل الستينات خاصة المسرحيين، وتضييق الخناق على محاولاتهم الإبداعية، فأصبحت الكتابات المسرحية تعاني من الغربة التي فرضتها عليها المؤسسة الثقافية، ولأن "السادات" أيضاً أثناء تقلده مراسم الحكم قام بمصادرة إبداعات المثقفين، هكذا أصبح شبح الرقابة يهدد المسرح بوصفه جهازاً ثقافياً وفكرياً يتحدث عن بطولات الشعب.

لعل أهم قضية طرحت في هذا الخصم بشكل مكثف هي محاولة البحث عن صيغة إبداعية جديدة للمسرح العربي تحاول الحفر في التراث الشعبي ومن ثمة استلهام منابعه وتوظيفه من أجل إعادة صياغته وتركيبه، فاللجوء إلى التراث كان يهدف بالدرجة الأولى إلى التأكيد على الهوية العربية الإسلامية التي حاول الاستعمار طمسها وتأسيس مسرح عربي أصيل قلباً وقالباً، ومن هنا فالتراث ليس مادة جامدة وإنما هو حضارة الشعوب، فالكاتب حينما يستلهمه يشبه إلى حد كبير تلك النحلة التي تمتص رحيق الزهر لتصنع منه العسل، وباختصار فالتراث كما يقول عبد الكريم برشيد ليس هو الكتب الصفراء وإنما هو النحن، إنه اللغة والعقلية والروح والتاريخ أيضاً هذا الذي عرف الاستمرار ولم يعرف القطيعة أبداً[١]

---

(١) حدود الممكن في المسرح الاحتفالي / دار الثقافة البيضاء / ط ١ / ١٩٨٥ / ص ١٢٨

لقد مثل التراث العربي منظومة مرجعية استلهم من خلالها الكتاب العرب أعمالهم المسرحية قصد تجدير الخطاب المسرحي في تربية الثقافة العربية، وعليه أصبح يكتسب مدلولات وظيفية وحمولات فكرية وسياسية واجتماعية، أن الأساس هو تمثل المخزون الشعبي في الكتب الخضراء وليس في الكتب الصفراء وجعله فعلاً آنياً بدل أن يكون مجرد ذكرى، ومن لسه إعادة صياغته ونفخ روح الأصالة في أحشائه كما يقول المبدع المسرحي " مصطفى رمضاني" لأننا حين نتعامل معه.. لا نتعامل معه كمادة خام تنتمي إلى الماضي الذي انتهت وظيفته، وإنما نتعامل معه كمواقف وكحركة مستمرة تساهم في تطوير التاريخ وتغييره (١)

من الطبيعي أن التراث العربي الإسلامي مفعم بالأحداث الجسام والشخصيات العظيمة القادرة على التجسيد المسرحي، وعليه يمكن مخاطبة الشعب العربي انطلاقاً من مخزونة الثقافي ومحاولة نبش التاريخ والحكاية الشعبية العربي قصد توظيفها مسرحياً، من هنا يمكن قراءة الماضي بلغة الحاضر واستنطاق الماضي من أجل تحقيق تواصل مسرحي مع الجمهور، ومن ثمة يتحقق الفعل والحوار، لذلك كان لزاماً على الكتاب أن يعملوا على تطويع التراث من أجل تأصيل المسرح العربي، وخلق صبغة جمالية إبداعية تزخر بالحيوية والتلقائية وتنظر لقالب مسرحي مستقبلي.

وعلى مثال هذا الدرب سار كاتبنا المسرحي السيد حافظ، فاغترف من ينبوع التراث الفياض واستلهمه بوعي، فتعامله مع التراث العربي الإنساني في مسرح الصغار والكبار على السواء لم يكن تقديساً للماضي بكل ما يحمله وإنما يستمد منه جوانبه المشرقة والمضيئة ليسقطها على المشاكل الحياتية التي يعيشها الإنسان العربي.

إذا حاولنا أن نتتبع تجربة السيد حافظ المسرحية نجد أن النكسة لعربية لسنة ١٩٦٧ أضرمت الوعي الثوري وساهمت في خلق تحديات على الأوضاع السياسية والقوالب الكلاسيكية الغثة، فأنجبت لنا ثائراً تدي الأزمة وتمرد على صنمية الإبداع المسرحي التقليدي، "إن الثورة أفرزت الطاقات الحبيسة لدى الجماهير والفنانين والكتاب فنبغ جيل من الستينات يحمل تطلعات واسعة، فظهر ما تسميه باللحظة المسرحية (٢)

---

(١) توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي/ عالم الفكر الكويت المجلد ١٧ / عدد ٤ / ص ٧٩

(٢) على الراعي "عالم المعرفة" الكويت / ص: ٤٨

اختار السيد حافظ مسلك التجريب في مشواره الفني، فخاض نضالاً مريراً ضد القهر والاستبداد ليفجر شرارة الانتفاضة العارمة على كل أشكال التردي والتخلف، ومن هنا لم تكن لتهزمه نكسه حزيران لأنها أمدته بفيض من الإصرار والتحدي لليأس والسلبية فتجاوز بذلك أحلام الرومانسية ليصبح إبداعه محاولة لبناء واقع جديد يواجه الامبريالية ويناضل من أجل الديموقراطية والحرية "وينتمي السيد حافظ إلى جيل السبعينات الذي ركز جهوده على القضية التي لم يجرؤ أحد أن يناقشها وهي قضية الديموقراطية والحرية السياسية، والدفاع عن حقوق الإنسان المهضومة في مجتمع يفتقد التقاليد الطبيعية للعلاقة بين الحاكم والمحكوم [١]

رضع كاتبنا من ثدي امرأة أسمها الثورة، فلم يكن ليبكي على الأمجاد العربية، وإنما عرض الداء الذي ينخر جسم الأمة العربية وفي المقابل قدم الدواء الناجع لقتل السم الذي يسري في شريان الأجهزة الديكتاتورية، ومن ثمة تشبه إبداعات السيد حافظ إلى حد كبير السيف القاطع الذي يشهر للدفاع عن الحق واستئصال جذور الظلم والقهر، إنه باختصار كما يقول عن نفسه "لست تشيخوف ولست يونسكو ولكنني إنسان مرسوم في معبد آمون ومحفور في جبهة التاريخ، أسطوري الملامح.. فعشيقتي إزيس تهبني في كل رحلة سراً من أسرار الحقيقة، تهبني رفضاً منقوعاً في شريان الوعي، ولكنني يا أصحابي ألون في داخلي الأتربة والاخضرار والمنازل والقرى والمدن والحواري والأطفال الصامتين.. كتبت على جبهتي بأنني لا أريد أن أكون سطراً من السطور البيضاء الجوفاء أو كلمة في ناموس أخرس جامد أو ناسك في محراب الاغتراب". [٢]

إن المسرح بالنسبة لمبدعنا يمثل ذلك المركب وتلك الموجهة الزاحفة والحمامة الطائرة التي تجوب أرجاء الأرض الفسيحة ومن ثمة يكون هو السفير المتجول الذي.

يعبر كل البلدان ويخترق كل الحدود، ويسافر بدون جواز، إلى كل إفطارنا العربية لأن المسرح يمثل بالنسبة إليه "الهوية.. الجيتار.. لقصيدة.. الباخرة كان المسرح الأجراس التي أدق بها في أذن البلاد لفارقه في الغيبوبة [٣]

---

(١) مصطفى عبد الغني "المسرح المصري في السبعينات" المكتبة الثقافية ص ٤٥ ـ ٤٦

(٢) حوار جرته مجلة المواقف البحرينية مع السيد حافظ العدد ٢٩٤/ في ٢٥ ـ ٤ ـ ١٩٨٨ / ص ٢٣

(٣) مسرحية كبرياء التفاهة في بلاد اللامعني / سلسلة رؤيا للإبداع/ ط ٢ / ص: ١٠

تكتسي إبداعات السيد حافظ طابع الثورة والتمرد على القوالب الجاهزة في المسرح العربي من هنا وجدناه يعبر عن قناعاته في تغيير المجتمع العربي بفعل الرفض لكل أشكال الحيف، فكأن كاتبنا يشبه إلى حد كبير ذلك الشاعر الفحل أبا القاسم الشابي الذي أنشد يوماً بحث شعبه على النضال بخوض غمار الثورة ضد كل الغزو الامبروريالي"

ومن لا يحب صعود الجبال يعيش أبد الدهر بين الحفر

لقد فضل كاتبنا أن يمتشق سلاح الكلمة العادلة، وأن يبحر بحثاً عن يوم النقي الصافي الذي تنمحي فيه جميع المآسي وتطرد فيه العناصر دخيلة التي وطأت أرض الأمة العربية وداست على مقدساتها، ولعل هذا السبب الذي جعل البعض يشبهه بطائر نورس جوال، وهو من مقدسة الجيل من كتاب المسرح العربي بشكل عام والمسرح المصري بشكل خاص.. هذا الكاتب لم يحمل جواز سفر مصري فقط بل في الحقيقة حمل جواز سفر عربي أفريقي عالمي.. فكل قلوب الناس جنسيته[١]

إذا تتبعنا مسيرة السيد حافظ الحياتية نجد أنه يعد شهادة إثبات ووثيقة ساطعة للحظته التاريخية، فقد ولد هذا المبدع عام ١٩٤٨ هذه السنة التي تمثل ذكرى اغتصاب فلسطين من طرف العدو الصهيوني الذي انتهكت جحافله حرمه القدس ودنست تربتها المباركة، يقول المخرج الكبير سعد أردش "لكل من تاريخ فإنه محفور بالدموع والدم في السجل المعاصر للأمة العربية بحروف الذل والعار : ضياع فلسطين، وقيام إسرائيل، تحقيقاً لوعد بلفور.. وعندما أتم السيد حافظ عامه التاسع عشر أصابت الأمة العربية هزيمة أخرى مدوية على يد الجيش الإسرائيلي، كخطوة على طريق الحلم الكبير من النيل إلى الفرات.. كاتبنا أذن من جيل عاش صباه ويعيش شبابه ملتاعاً يكتوي بسلسلة من الهزائم الوطنية والقومية وكان من الممكن أن يعيش عصر التحرر والاشتراكية والعدالة والعتق من كل ما كان يثقل كواهل الأجيال السابقة، وما حاربت من أجل الخلاص منه أجيال ١٩١٩ ــ ١٩٤٦، وقامت من أجله ثورة يوليو ١٩٥٢ وما تلاها من ثورات في الوطن العربي.

هو جيل لمعت في عيونه ابتسامه الأمل في حياة أفضل، ولكن أمله سرعان ما أصيب لا أقول بخيبة أمل، ولكن باليأس الكامل من كل ما كان من أجداده وآبائه وأخوته الكبار، بل في إمكانية إصلاح ما أفسده التاريخ[٢]

---

(١) مسرحية كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى/ سلسلة رؤيا للإبداع/ ط ٢ / ص : ١٠

(٢) مقدمة مسرحية "حبيبتي أميرة السينما/ توزيع مركز الوطن العربي رؤيا/ ص:٥

أن هذا الفنان أكتوى بنار وهزيمة حزيران وعبر عنها بعقوبة وصدق، ولعل ألم النكسة وجرحها الغائر سما بالكاتب إلى أفق العبقرية وجعله يوقع ينبض قلبه ودمه على خشبة المسرح، من هنا أورد رأي عبد الكريم برشيد في السيد حافظ بأنه "مؤلف ومخرج مصري ينتمي إلى جيل العنف والغضب والشعور بالإحباط "فكأن القلق ميزته الأساسية في الكتابة وهو قلق وجودي واجتماعي (١)

والواقع أن مبدعنا "خرج من خميرة النيل كالصاعقة أو كالنار على الشارع المصري وكان يلتقط أنفاس البحر ويحمل الكلام والرؤية.. وقد اقتحم المسرح الطليعي حتى يكشف القناع عن الحرف العربي والظلام عن الاستعارة ويمحو الضباب عن الكتابة (٢)

والسيد حافظ مبدع يسكنه هاجس المسرح، ويرتمي في لهيب الحق ليكتوى بنيرانه بحث عن ذاته فرآها تذوب في المسرحية، ومن ثمة وزع أعضاءه كلها وجوانحه في نيران الكلمة المخاض، بدأت رحلته مع المسرح ودخل محرابه بكل ثقة، وجعل يستمد عناقيد إلهامه من دالية العشق الأبدي لإيذيس، إنه كما يقول عن نفسه في إحدى حواراته التي أجراها مع مجلة الرسالة الكويتية "عاشق تراب الوطن شغوف بحب الفقراء.. ضد اغتيال الفكرة وسكن الرأي الآخر وذبح القصائد وديموقراطية الجرائد.. إنني كاتب بسيط أبحث في عيون الناس عن اللغة السرية ومدن تمنح الإنسان الأمان.. عاشق مصر العربية.. لست بكاتب كبير ولست بصاحب تقليعة ولكنني محاولة ثم محاولة تحاول أن تكون الكتابة المغامرة الأبدية حتى تفتح أمام جيل آخر طرق البحث عن الكلمة الفعل الخلاص (٣)

أرتاد كاتبنا عوالم التجريب قصد تأصيل الخطاب المسرحي وهو كما يقول عنه شادي بن الخليل "كاتب مسرحي له علامة متميزة في المسرح العربي. وهو اسم لتجربة فنية خرجت منها جسور التجديد للمسرح الطليعي العربي"(٤)

من الملاحظ أن السيد حافظ ركب صهوة التجريب، وامتطى فرص الاجتياز - إذا صح القول – ليعلن تمرده وثورته على القوالب التي تجعل من المتلقى إنساناً جامداً لا يقوي على التعبير، ومن ثمة يجند كاتبنا نفسه للدفاع عن قضايا الأمة

---

(١) السيد حافظ "بين التجرب والتأسيس" دراسات في مسرح السيد حافظ / ج ١ ص/ ص: ٧٦
(٢) ورد هذا المقال في كتاب مسرح الطفل في الكويت دار المطبوعات الجديدة -الاسكندرية -ص٩٩
(٣) السيد حافظ في حوار إجراء مع مجلة الرسالة الكويتية/ ١٩٨٦ / ص: ٤٠ – ٤١
(٤) السيد حافظ والبحث عن دور المسرح الطليعي العربي ورد هذا المقال في كتاب مسرح الطفل في الكويت / دار المطبوعات الجديدة الإسكندرية / ص : ٦٠

العربية، وهو كما ينظر إليه الكاتب المسرحي عبد الكريم برشيد يمثل ذلك "المناضل أبداً أي ذلك الإنسان الذي لا يعرف ما يسمى باستراحة المحارب لأن الاستراحة لا تعني في النهاية غير الموت والفناء وسيادة الظلم والجهل والفقر وكل معوقات الحياة، فهو يناضل حتى الموت أوما بعد الموت أن كان ذلك ممكناً عن طريق الإبداع الخالد الذي يحمل رسالة نضالية [١]

مهما يكن من أمر فإن مبدعنا اختار طريق الإبداع الجاد بدل السمسرة الثقافية التي لا تعدو أن تكون مجرد كلمة جوفاء تباع في سوق النخاسة لأنها تقدم مصلحة السوق على مصلحة الإبداع، والسيد حافظ وهب نفسه نداء للفكر الخلاق الصادق والفن المعبر الذي لا يراد له في كثر من الأحيان الرواج، لذا لم يكن المسرح بالنسبة له تلك "الصيغة الفنية على أي شكل من الأشكال ولكنه الكلمة المضمون، إنه يمتليء بمضمون ثم يصبه في قالب فني ومضامين ذات صبغة إنسانية، إنك تلمس في العمل الواحد كل ركائز التكوين الاجتماعي، الأخلاق، الدين، العلم، الحضارة، التاريخ، لتراث في إطار الفكر السياسي والاقتصادي والعسكري[٢]

هكذا إذن مضى السيد حافظ يشق طريق الإبداع بدأت باحثاً عن الكلمة المضيئة في زخم الحياة، واستنزف من دمه وأعصابه حتى يرى إنتاجه الفني الرواج والإقبال، وكم كانت خيبته كبيرة حينما قوبلت انتاجاته الأدبية بالتكرار والاستهزاء ومن ثمة اعترضتها الأشواك وحفت بها المخاطر، فلم تلق التهليل، وبالرغم من ذلك وقف مبدعاً كالنسر فوق القمة الشماء معلناً ثورته على التقاليد البالية. فكان بحق " مغامراً جريئاً يعطي كل نفسه ويبدل كل طاقاته باحثاً في هذا الواقع المتخم بالتكرار عن حياة فريدة وتنفسات جديدة لكن الواقع يرفض المغامرين في زمانهم [٣]

آمن السيد حافظ بأن رسالة المسرح ينبغي أن تستثير عواطف الجمهور وعقولهم ومن ثمة تدفعهم إلى المشاركة في العرض المسرحي على اعتبار أن قواعد المسرح الارسطي ولي عهدها وانقضي لأنها لم تعد تستجيب للظروف الحياتية الراهنة، لهذا أعلن مبدعنا كفره بالتقاليد الجوفاء وثورته على قواعد المسرح

---

(١) شادي بن الخليل–السيد حافظ والبحث عن دور لمسرح الطليعي- المرجع السابق / ص : ٦٤

(٢) عبد الله هاشم "مسرح السيد حافظ " الطليعي مطبوعات القصة تصدرها مديرية الثقافة بالإسكندرية / ص: ٤

(٣) شادي بن الخليل "السيد حافظ" والبحث عن دور للمسرح الطليعي العربي" ورد هذا المقال بكتاب مسرح الطفل في الكويت / مرجع سبق ذكره ص: ٦١

الكلاسيكي وعليه أعطى البديل لتأسيس مسرح عربي مغاير.
لقد أعجب بعض النقاد بإبداعات السيد حافظ المسرحية واستبشر خيراً بقدوم هذا الفنان إلى دنيا المسرح من بينهم الدكتور "إبراهيم عابدين" الذي رأي أن مسرح السيد حافظ ربما يكون هو المسرح المتمخض عنه مسرح القرن القادم، ومسرحه جدير بالتأمل والدراسة، فهي كلها تجارب صادقة تحاول أن تلعب دوراً إيجابياً في حضارتنا اليوم ومسرحه من نوع جديد فهو يحاول أن يجد صيغة جديدة، وهو أيضاً يبحث عن أشكال متقدمة تتعدى ما عرفناه من الأشكال المسرحية من أرسطو إلى اللامعقول وبريخت (١)

أرتاد السيد حافظ المسرح التجريبي لتكسير روتينية الجاهز واستنزاف أفاق المستقبل، من هنا أعلن تمرده على السائد من الإنتاج، وسعيه الحثيث إلى احتضان قالب مسرحي مغاير يكشف اللثام عن القضايا الراهنة ويحمل معه جذور التغيير وإنقاذ المتلقى العربي من سهده الفكري والنفسي خصوصاً وأنه يعتبر المسرح التجريبي بمثابة ضرورة لمنح الإنسان فرصة المواجهة مع الذات والواقع، ومع الذات المجتمع، ومع الذات الإنسان.. المسرح ضرورة لأنه يعين هدماً وبناء، تراثاً ومستقبلاً رؤى وفناً، وفكراً.. المسرح التجريبي ضرورة لإنقاذ المتفرج العربي المريض فكرياً ونفسياً (٢)

الواقع أن تبنى السيد حافظ للمسرح التجريبي لم يأت عبثاً وإنما هو سليل ظروف الواقع المتأزمة، فأصالته اقتضت منه أن يعيد صياغة الجاهز بدل أن يقف عند محدوديته وهذا ما جعل الأستاذ عبد الكريم برشيد يقول عن إبداعات الكاتب إنها "تحدق في الناس والأشياء بعينين : العين الأولى غربية مفتوحة على المسرح الأوربي كتجارب جريئة وجديدة ومدهشة. هذا الازدواج في الرؤية والتعبير عنها هو ما حرر مسرحه من التبعية للمسرح التجريبي الغربي. إنه لم يسقط في اللامعقول والعبث (٣)

آمن مبدعنا بأن رسالة المسرح ينبغي أن تستثير عواطف الجمهور وعقولهم، ومن ثمة تدفعهم إلى المشاركة الفعلية في العرض المسرحي على اعتبار أن قواعد

---

(١) عالمية المسرح عند السيد حافظ/ م الثقافة العراق / ع ١ / سنة ١٣ / ١٩٨٣، ص ٢٧
(٢) شفيق شوكت / العمروسي / أجرى حوار مع السيد حافظ في ملحق ثقافة وفكرة الأحد / ١٩ مايو / ١٩٨٣ ص ٩
(٣) مسرح السيد حافظ بين التجريب والتأسيس / دراسات في مسرح السيد حافظ ج ١ / ص ٧٩ بمجلة أدب ونقد القاهرة ع ١٠

المسرح الأرسطي ولي عهدها وانقضى لأنها لم تعد تستجيب للظروف الحياتية الراهنة، لهذا السبب أعلن مبدعنا كفره بالتقاليد الجوفاء، وثورته على قواعد المسرح الأرسطي، وعليه أعطى البديل لتأسيس مسرح عربي أصيل.. "مسرح السيد حافظ هو المسرح الذي يهتم قبل كل شىء بإحداث ثورة في المسرح العربي وهو يهتم اهتماماً بالغاً بمعنى وجود الإنسان بل بالدور الذي يقوم به المجتمع كما أنه يعمل على إيقاظ المتفرج ليشعر بأن هناك ما هو عجيب وما هو مألوف وما هو خارق للعادة ضمن حياتنا اليومية وهذه هي وظيفة المسرح الطليعي[١]

السيد حافظ والكتابة للمسرح الطليعي:

إن المسرح عند السيد حافظ يعني الإضافة الدائمة والدائبة المتجددة، ودخوله إلى مجال الكتابة الدرامية محاولة لرفض القهر والظلم واحتجاج صارخ على عفن الأنظمة الديكتاتورية، فالكلمة الجادة عنده تمثل الطلقة النارية والصرخة المدوية من أجل الثورة، وصفوة القول أن المسرح في ظل الستينات كان غيوراً على قيم الثورة يباركها بروحه الناقدة، يتدفق في مجرى نهرها الخالد الذي يروي ظمأ كل فنان عاشق للتغيير، لكن مع مطلع السبعينات فرضت النظم الرجعية سيطرتها ورقابتها الشديدة على المسرح لأنها رأت فيه ذلك اللهب المحرق لوجودها، وعليه لجأت إلى مصادره الأعمال المسرحية الجادة. وفي هذا الإطار نجد أوزوريس – الاسم الجاد كان يوقع به السيد حافظ أولى إبداعاته – يتأسف على غياب المسرح الجاد في لجة المسرح التجاري الذي استهدف تخدير الجمهور وتدنيس فكره دون أن يحرضه على الفعل ويقر الكاتب أن السبب هنا راجع إلى أن المسرح الجاد ذهب إلى المقبرة والسبب الخط السياسي الذي يسير في معظم الدول العربية منذ عام ١٩٧١ وحتى الآن [٢]

والحقيقة المرة التي نود الإشارة لها هنا أن المسرح التجريبي خاض حرباً ضروساً حتى يؤصل وجوده في تربة الثقافة العربية، إذ إنه قوبل بالرفض من طرف المتنطعين على كل جديد فبمجرد صدور أولى تجارب كاتبنا المسرحية "كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى" نجد أن بعض النقاد وقف منها عدائياً واعتذر عن

(١) د. شادي بن الخليل "السيد حافظ والبحث عن دور المسرح الطليعي العربي "/ مسرح الطفل في الكويت / مرجع يبق ذكره / ص : ٦٢ – ٦٣

(٢) حوار أجرته مجلة الرسالة الكويتية مع السيد حافظ / ١٩٨٦ / ص : ٢٩ في إطار "فنان وفنانون"

مناقشتها قائلاً" لا أستطيع أن أجلس على المنصة ولا أناقش هذه المسرحية أو ما يسمى بالمسرح التجريبي، إنه تخريب في المسرح وفي عقلية الجمهور [(١)]

وباختصار فإن السيد حافظ في إبداعاته الموجهة إلى الكبار أهتم بكينونة الإنسان فتعامل معه على أساس أنه يمثل ذلك "النبع الصافي من المشاعر.. والسحب السخية، وقبضة النار، والقهر والظالم والمظلوم والقاتل والمقتول والروح التي تقاتل، إنني أمجد الإنسان في مسرحياتي الذي يكافح من أجل تغيير واقعة والذي يصعد إلى مواقف دون أحلام.. فأبطالي خرجوا من الريف المصري العربي ومن الطبقات المسحوقة [(٢)]

كان طبيعيا أن يلجأ السيد حافظ إلى مسرح الطفل بعد أن أعلن يأسه من مخاطبة الكبار، لأنه لم يجد فيهم الأذن الصاغية. من هنا التمس للشعب العربي الخلاص في أولئك الأطفال الأبرياء على اعتبار أنهم عدة الحاضر وركيزة المستقبل وكيف لا وهو يصرح قائلاً في الحقيقة أن الطفل بالنسبة لي هو المستقبل.. وأنا قد يئست من الكتابة للكبار فالكبار في الوطن العربي ينشغلون بمفهوم وتفاصيل القضايا اليومية، وفي البحث عن رغيف العيش لا يهتمون بالمسرح كوسيلة وأداة ضحك وإضحاك ومن هنا تكون البلية.. لكنني أرى في الطفل نوعاً من التحدي والاستشفاف وأحس أنني أمام قائد المستقبل وشاعر المستقبل، وسياسي المستقبل[(٣)]

هكذا إذن تتأكد لنا أهمية هذه الإلتفاته من الكاتب باعتبارها حاجة لا غني عنها لتنشئة جيل يرتكز على مقومات سليمة في مختلف الميادين، ويمتلك أدوات المستقبلية في البناء والتشييد. لقد قفز مسرح الطفل خطوات واسعة مع السيد حافظ وجاءت إبداعاته الخاصة بالصغار لتغنى ثقافة الطفل من جهة أخرى.

إذا كان الأمر كذلك فهلم بنا نتفحص أجواء هذه المسرحيات لنقف عند أهم خصوصياتها الفكرية ودلالتها التربوية والسيكولوجية.؟

مسرح الطفل عند السيد حافظ: تجربة مسرحية سندريلا الكويتية:

مسرح الطفل.. عربياً ما يزال في بداية الطريق. هذا ليس عيباً. ولكن العيب إلا

---

(١) حوار إجراء رمضان عبد الحفيظ مع السيد حافظ تحت عنوان الكاتب المسرحي يتحدث عن تجربته الخصبة / م المواقف البحرينية / ٢٩٤ ـ ٢٥ ـ ٤ / ١٩٨٨ ص ٢٤

(٢) حوار مع السيد حافظ أجراء بشير هوارى ورد بجريدة صوت الشعب الأردنية خميس ١٠ ربيع الأول/ ١٤٠٤ كانون الأول ١٩٨٣

(٣) السيد حافظ/ الشريط المسجل بتاريخ ٦ نوفمبر ١٩٩٠ المتضمن لبعض الأجوبة

يدرك واقعة ولا يتجاوز ذاته باستمرار[١]
بالفعل مسرح الطفل بهذا المعنى جديد وصعب لأن الالتفاتة إلى هذه الفعالية لم تتم إلا مؤخراً، الشيء الذي يعني غياب تراكمات سواء على مستوى المقاربة النظرية أو على مستوى الإنجاز العملي والفني.
عن الإرهاصات المؤشرة لبداية الاهتمام بمسرح الطفل بالكويت احتضنته مؤسسة البدر التي اطرتها الأستاذة "عواطف البدر" فاهتمت بمسرح الطفل وآمنت بكينونته وخطورته. وإذا عاينا مسيرة السيد حافظ في رحلة الكتابة للصغار نجد أن مسرحية سندريلا تعد أول محطة في مدن كتابته للأطفال. وقد ارتبط أساساً بمؤسسة البدر، ترى هل حقق مبدعنا نجاحاً في مسرح الطفل.؟

١- مسرحية سندريلا:

تروى حكاية فتاة رقيقة المشاعر، طيبة متجلدة وصامدة بالرغم من أنها تعاني ضروب الذل والعسف من قبل زوجة أبيها "هنود" وشقيقتيها" فهيمه ولئيمة"، وفي أحد الأيام يحدث أن تلتقي بامرأة خارقة تساعدها على تحقيق طموحاتها المستقبلية ز هذه المسرحية مستمدة من تراثنا الإنساني وتجدر الإشارة إلى أن اسم سندريلا مشتق من كلمة فرنسية أصلها Gendrillon وهي تعني الرماد، وفي المغرب يطلق عليها اسم "عيشة رماده" بمعنى الفتاة التي تنام في الرماد. ولعل السيد حافظ كما يقول عبد الكريم برشيد" أعطانا تركيباً جدلياً لتفاعل الذات والموضوع.. أعطانا قراءة متميزة وكتابة مغايرة. فهو قد قرأ الحكاية الغربية بعين شرقية.. أنطلاقاً من مخزونة الثقافي ومن وضعه التاريخي الاجتماعي ومن أثره الحضاري – العربي الإسلامي[٢]
لخص السيد حافظ مضمون مسرحية سندريلا في إحدى حواراته وقال ما يلي "سندريلا الجديدة فتاة استطاعت أن تتعاطف مع الحيوانات وأثرت في كل شيء حولها فتاة تفعل الخير – غير سلبية – إيجابية، تدخل العالم القاسي وهي واعية. بل تحاول أن تتمسك بحقوقها حينما يعطيها القدر فرصة العمر التي انتظرتها فهي تبوح للنجوم والقمر بأحزانها وتعيش في عذاب لكنها تحمل قلباً يحب كل الناس"[٣]

---

(١) إطلالة على مسرح الطفل في الكويت "سندريلا" من الحكاية إلى المسرحية دراسات في مسرح السيد حافظ / ج ٢ / ص: ٢
(٢) المرجع السابق / ص: ٥
(٣) أزمة الفكر في الوطن العربي هي سبب عدم وجود مسرح أو سينما خاصة للأطفال مجلة أسرتي / العدد ٢٤ السنة ١٩ - / ١٥ – ١٠/ ١٩٨٢

سندريلا أذن هي الفتاة الفقيرة التي ساعدتها أم الخير على حضور الحفل الذي نظمه الأمير لرعيته. في الثانية عشرة ليلاً تهرب من القصر قبل أن يكشف أمرها عملاً بنصيحة أم الخير لكنها تضيع فردة حذائها لتكون دلالة عليها في النهاية فتتزوج الأمير – كما هو الشأن في العرض المسرحي – وتجدر الإشارة أن سندريلا حافظ يضيف إليها الكاتب بعض العناصر غير الموجودة في الأصل الشعبي.

أن الباعة في السوق يرفضون أن يبيعوا المواد الغذائية لسندريلا على الرغم من أنها تنتمي إلى نفس شريحتهم الاجتماعية، ولربما قصد المؤلف من خلال هذا أن يصل المسرحية التي ومضتها التراجيدية حيث تتضافر الهموم على البطلة وتمارس عليها الضغوط من كل النواحي، فهي تعاني القهر الداخلي في المنزل والشقاء الخارجي المتمثل في الباعة. وتجدر الإشارة هنا إلى التناقض الذي وقع فيه كاتبنا في هذه المسرحية حيث نجد شخصية "أم الخير" تطلب المساعدة من سندريلا على الرغم من أنها تملك الأدوات السحرية التي تمنحها كل شيء بدون مساعدة أي أحد كان. ولعل الكاتب يورد هذه الصورة بين ثناياً مسرحيته ليقلق جمهور الصغار ويجعلهم يفكرون لماذا طلبت أم الخير المساعدة من طرف سندريلا قد يكون الأمر اختباراً أجرته الجنية لسندريلا لمعرفة مدى ما تتمتع به من أخلاق عالية.

يمكن الإشارة أن سندريلا في الحكايات الشعبية وبالأخص حكاية "عيشة رماده" كانت أبنة السلطان وقد تمتعت بجمال فاتن لدرجة جعلت أختيها تغاراً منها، لذا عمدت زوجة أبيها إلى تشويه صورتها بالرماد فجعلتها تنام فيه، كما أن زوجة الأب استعانت بكيدها فكانت كلما أقترب مجيء السلطان للغداء أو العشاء تلبس "عيشة رماده" ملابس جديدة وتزينها حتى تظهر للملك أنها تحسن على ابنته وتعاملها كأختيها، والواقع أن السيد حافظ من خلال المسرحية جعل سندريلا تنتمي إلى طبقة الفقراء.

لقد استخدم الكاتب أسلوب الحكاية داخل الحكاية من خلال شخصية أم الخير التي طلبت من سندريلا قليلاً من الطعام، فمنحتها سندريلا طعاماً بالرغم من أنها لا تملك حرية التصرف فيه وحينما سألتها أم الخير كيف تتصرف مع زوجة أبيها إن هي سألتها عن الطعام أجابتها قائلة.

سندريلا : أقول لهم إنه ضاع مني في السوق.. في زحمة ولمة الناس[١]

لهذا نجد أم الخير توظف حكاية الراعي الذي كان يكذب على الناس في كل مرة ويقول لهم بأن أغنامه أكلتها الذئاب والناس تصدقه ويأتون في التو واللحظة لنجدته، وفي التو أيضاً يضحك ويردد "ضحكت عليكم" وفي الحقيقة كان يضحك على نفسه لأنه في اليوم الذي قدم فيه الذئب فعلاً والتهم أغنامه لم يأت أحد لإنقاذ.

وتذكرني هذه القصة بحكاية الأمير الذي كان يتسلى بضرب جرس إنذار الحرب، فيهرع الجند من أماكنهم لينقذوا الموقف والرد على الهجوم، وفي كل مرة لا يجدون مهاجماً، إنما الدقات تصدر عن عبث الأمير. إلى أن جاء اليوم الذي هاجم فيه الأداء القلعة فلم يستجب الجند لدقات جرس الإنذار ظناً منهم أن الأمير يريد أن يتسلى كعادته فكانت الكارثة.

حينما قصت أم الخير حكاية الراعي والغنم على سندريلا دعتها إلى استلهام العبر حتى لا تكذب على زوجة أبيها حينما تسألها عن الطعام والسيد حافظ من خلال هذه الحكاية يدعو الصغار إلى تجنب رذيلة الكذب لكي لا يحدث لهم مثل ما وقع لراعي الغنم فكما يقول "المثل المصري" ليس كل مرة تسلم "الجرة" "والكذب خيبة" ربما يكذب الطفل مرة فيحل مشاكله لكن في مرات أخرى يسوقه كذبه إلى مشاكل أخرى ولا يصدقه الناس حتى وإن قال الصدق، وإنني لا أتفق مع الباحثة آمال الغريب حينما قالت بأن السيد حافظ – من خلال هذه الحكاية – قد يشتت ذهن الطفل ويمنعه من التركيز فيما يدور من أحداث رئيسية وارى أن الكاتب يوظف هذه الحكاية كدلالة معرفية وجمالية تعمل على تثبيت قيم الصدق في مخيلته. ولعل الصغير حينما يشاهد المسرحية ويتعرف على الحكاية تترسخ في ذهنه مبادئ الصدق في التعامل مع الناس، فقد يحاول الكذب وفجأة يتجسد أمام ذاكرته مشهد الراعي ومن ثم يكف عن الكذب.

إن المسرحية تحتوى على جوانب تربوية تحاول أن تنمي سلوك الطفل، ومن خلال خطابها المعرفي تبدو لنا فضيلة رد الأمانة إلى أصحابها ففي الوقت الذي تضيع فيه سندريلا نقودها في زحمة السوق وتطلب ممن عثر عليها أن يؤديها لها يظهر لنا الطفل الأمين الذي يعطي سندريلا النقود. والواقع أن الكاتب حاول أن يزرع في

---

(١) مسرحية سندريلا "السيد حافظ / توزيع مركز الوطن العربي رؤيا ص: ١٥. – الحكاية الشعبية في مسرح الطفل في الكويت / دراسة في مسرح السيد حافظ عن سلسلة رؤيا للدراسات المسرحية / ص: ٣٣

نفسية الصغار الصدق والأمانة. وقد أكتشف أحمد عبد الرحيم التناقض الحاصل في بعض الأنساق المعرفية للمسرحية فقال بأن الطفل الذي سرق النقود من سندريلا وهرب أعادها لها بقصد الأمانة عندما سمع أنها أبنه الأمير. وهنا يكون أميناً ولصا في وقت واحد[١]

ينبغي الإشارة هنا إلى استخدام الكاتب للحيوانات بدلا عن الكورس. وقد اعتمد المؤلف هذه التقنية لأن الأطفال أشد علاقة وارتباطاً بالحيوانات مثل القطط والكلاب حيث نجدهم يتعاطفون معها، فبواسطتهم أن صح التعبير – أراد مبدعنا أن يوسع بعض السلوك والمبادئ في أذهان الصغار مثل الرحمة والتعاطف يقول السيد حافظ جعلت عالم الحيوانات يحمل محل الراوي أو الكورس لأن الأطفال لا تستوعب هذا الشكل.[٢]

تتضح لنا كذلك ضرورة الرافة بالحيوانات وعدم إلحاق الضرر بهم على اعتبار أنهم كائنان حية تحس وتشعر كالإنسان من هنا أورد الكاتب شخصية هنود/ المرأة المتسلطة التي تحاول تعذيب القط مسرور والكلب كركور والأرنب فرفور. وفي المقابل نجد سندريلا الفتاة الطيبة التي تتوسل إلى زوجة أبيها أن تدع عنها ضرب الحيوانات – ومن ثمة فموقف سندريلا واضح من الحيوانات إذ أنها تدافع عنهم لأنها وجدت فيهم ذلك التعويض النفسي عن الحنان الذي افتقدته في بني البشر. وعلى هذا الأساس يقول عبد الكريم برشيد " ولان سندريلا تعاني الغربة في البيت ولأنها غير موصولة إلى زوجة أبيها وأختيها فقد أوجد لها المؤلف رفاقاً من الحيوانات الأليفة والوفية. وبهذا تعوض حب الإنسان بحب الحيوانات[٣]

ويمكن التأكيد على فكرة تربوية – وردت على لسان الحيوانات – التي ترى أن الحيوان إنسان – إذا صح القول – يمتلك المشاعر والأحاسيس التي تجعله في بعض الأحيان يفوق مشاعر الإنسان لأن هذا الأخير فقد خصوصياته الإنسانية فيصير طيراً كاسراً وحيوانا مفترساً.

القط مسرور: الحيوان عنده مشاعر

---

(١) سندريلا لن تضيف جديد لمسرح الطفل في الكويت–دراسات في مسرح السيد حافظ/ ج / مرجع سبق ذكره/ ص: ٤

(٢) صلاح البابا، سندريلا تبحث من جديد في مسرح الطفل / مسرح الطفل في الكويت / مرجع سابق ذكره ص: ١٠

(٣) طلالة على مسرح الطفل في الكويت / دراسات لمسرح السيد حافظ / ٢ مرجع سبق ذكره / ص : ٨

الكلب كركور: يا إنسان
الأرنب فرفور: ساعات ما يبقاش إنسان(١)

لعله من باب التأكيد أن السيد حافظ يوظف شخصية الأمير للتركيز على ما يتمتع به هذا الحاكم من صفات حميدة. فبالرغم من انتمائه إلى الطبقة العليا نجده لا يهتم بالمظاهر الزائفة ويؤمن بأن قيمة الإنسان تكمن في غناه النفسي ولا يمكن أن يقاس بمحك الشريحة الاجتماعية التي ينتمي إليها، لهذا قرر الزواج من فتاة طيبة ورقيقة حتى وإن كانت فقيرة.

الأمير: أنا مستعد أتجوز أي واحدة مؤدبة.. جميلة.. رقيقة..
الأمير: مش مهم أوبها يكون سلطان أو أمير.(٢)

حينما يستمع الصغير إلى هذه الكلمات الموحية حتماً سيؤمن بأن قيمة الإنسان تنبع أساساً من أخلاقه الفاضلة ومثله العليا وقد حاول السيد حافظ أن يؤكد على قيمة تقديم المساعدة للغير فأورد ذلك على لسان الكورس (الحيوانات) قائلاً:

القط مسرور: الخير حروف تنور في طريق الإنسان
الكلب كركور: الخير جلابية لعريان
القط مسرور: فستان لفقيرة..(٣)

والملفت للانتباه هو أن المبدع آخي بين الكلب والقط وجعلهما صديقين حميمين يتقاسمان هموم سندريلا، والحقيقة الواقعية غير ذلك لأننا نجد بين القط والكلب حرباً شعواء، ولعل الكاتب قد كسر التناقض الحاصل في الواقع إذ أنه ركز على ضرورة سيادة الإخاء والتعاون في إطار مساعدة الأمير، وفي رأينا أن الكاتب أضاف إضافة جيدة للمسرحية التربوية حينما أكد على قيم الخير والاتحاد أنه تربط بين الكلب والقط.

والواقع أن الكاتب يوظف شخصية أم الخير الخارقة التي لبت نداء سندريلا ربداً للجميل الذي أسدته لها سندريلا حينما كانت جائعة وقدمت لها الطعام، وفي هذا إصرار من الكاتب على تقديم جرعان كبيرة من النصائح للطفل على لسان العجوز أم الخير.

أم الخير : جيت ولبيت الندا علشان أرد الجميل.. واللي يساعد إنسان لازم يرد له الجميل(٤)

وفي المقابل ترمز شخصية هنود إلى الشر فهي امرأة سادية تجد متعة ولذة في

---

(١) السيد حافظ "مسرحية سندريلا" / ص: ٩
(٢) المسرحية السابقة / ص ١٧
(٣) المسرحية السابقة / ص: ١٦
(٤) المسرحية السابقة / ص: ١٩

تعذيب سندريلا، فكأن الكاتب يورد هذه الشخصية كدلاله على قبح الشر حتى يتمكن الطفل من استيعاب قيمة الخير والاقتداء به ويمكن الإقرار بأن فهيمة ولئيمة تعكسان الصفات الخبيثة التي يود السيد حافظ ألا يتحلى بها أي طفل كالغباء والكسل وعدم الاعتماد على النفس، وقد أكد مبدعنا على أهمية الوقت الذي حددته أم الخير لعودة سندريلا إلى البيت في الساعة الثانية عشرة ليلاً.. ومن ثمة يتبين للطفل قيمة الوقت بالنسبة للإنسان. ومن الملاحظ أن كاتبنا لم يذكر أهمية الوقت بصراحة، ولكنه أطلق العنان للطفل ليفكر ويقرر عدم تضييع أوقاته سدي ويحاول التحكم فيها عن طريق العمل الدؤوب. وتحضرني حكمة " باستور" الذي قال يوماً" عندما أضيع دقيقة من عمري يخيل إلى أنني ارتكبت جريمة في حق الإنسانية". ولا أشاطر الباحثة رأيها حينما قالت بأن السيد حافظ لم يؤكد على قيمة الوقت وضرورته في حياة الفرد لأن مبدعنا أعاد ذكر الموعد المحدد لعودة سندريلا من قصر الأمير على لسان أم الخير ثلاث مرات.. وفي هذا كفاية، ولعله كان يهدف إلى آثاره خيال الطفل حتى يفكر ويقرر وحده دون وصاية من أحد، ففي المسرح ليس المهم أن تجيب عن كل الأسئلة ولكن الغاية تكمن في طرح الأسئلة المقلقة. وفي اعتقادي أن المبدع حاول أن يثير فضول الطفل واندهاشه حتى يستكنه بنفسه قيمة الوقت.

من خلال المشهد الأخير من المسرحية يتضح لنا اقتناع الأمير بضرورة الاعتماد على النفس في البحث عن فتاته دون اللجوء إلى طلب المساعدة من طرف رجال الشرطة. وفي هذا ترسيخ لخاصية الاعتماد على النفس في القيام بالمهام والأعمال المختلقة، ومن جهة أخرى تظهر لنا سندريلا البريئة التي تتحمل صنوف الألم وتتجرع كؤوس الظلم على يد زوجة أبيها، وبالرغم من ذلك تتجلد وتصبر، وتجدر الإشارة إلى إعجاب سعادة الشيخ سالم فهد السالم الصباح بمسرحية سندريلا حيث قال "المسرحية جيدة شملت جوانب تربوية نريد دائماً إعطاءها للطفل فهو أمل الغد والاهتمام بكل جديد جيد يقدم له ضرورة بناء الأجيال القادمة[(١)]

نجح السيد حافظ إلى حد كبير في توصيل المفاهيم التربوية إلى ذهنية الطفل فابتعد عن المباشرة عكس بعض الأعمال التي اعتمدت إسداء النصائح للطفل بطريقة تعسفية تقريرية أساسها الإضحاك لأن مبدعنا جسد المقولات التي أراد تقديمها للطفل، وكان أميناً على أن يخاطبه بلغة يفهمها، ويدركها أيضاً، كما أن الرمز كان

(١) سامي الباجوري "عرض وتحليل لمسرحية سندريلا ــ دراسات في مسرح السيد حافظ/ج١٢ مرجع سبق ذكره/ ص:٣٥

واضحاً للطفل.. وابتعدت المسرحية عن التفاهات التي امتلأت بها نصوص الطفل الأخرى التي اعتمدت على الإضحاك الأبله، والسب والتنكيت وكان حوارها جيداً مبتعداً عن اللغو والفوضى والتعاليم الخاطئة [1]

مسرحية على بابا : مسرح الطفل في الكويت – تجربة السيد حافظ.

تعرض حكاية بسيطة مستلهمة من مخزون "ألف ليلة وليلة" وتدور أحداثها حول صراع الطبقة العليا المتمثلة في شخصيات "قاسم وشهبندر التجار وسالم" مع الطبقة السفلى المنحصرة في شخصيات "على بابا وحمدان ومحجوب" فبعد أن احتدام النقاش بين على بابا التاجر المسكين وبين سالم التاجر الغني المتسلط الذي يعتمد المراوغة والغش في تجارته، طر على بابا من السوق وعاد إلى جميع الحطب كما كان في السابق، وبالصدفة يعثر على المغارة التي يخبىء فيها الأربعون حرامى ما يسرقون من أموال وجواهر ثمينة، فيتسلل - بعد خروج العصابة من المغارة – إليها ليسرق جزءاً من كنفوزها، ومن ثمة يصبح غنياً فيتحول من حياة البؤس والحرمان إلى حياة البذخ والغنى ويطلق مبادئه الأولى التي كان يؤمن بها ويدافع عنها ويتخلى عن أصحابه عند أول منعطف في حياته جمعه بالمال، ويطالب الكل في آخر المسرحية محاكمة على بابا لأنه تمادي في سرقته، وتذكرني هذه الحكاية بفيلم عرض مؤخراً بشاشة التليفزيون يحمل عنوان "على بابا والأربعين حرامي" أن السيد حافظ من خلال هذا العمل الدرامي يحول الصراع بين على بابا وشهبندر التجار وقاسم إلى صراع بين الفرد المسحوق والسلطة"[2] يعكس على بابا أيديولوجية الإنسان الانسحابي الذي يحاول تحقيق العدل عن طريق اقتراف السرقة، ففي الوقت الذي نجد البطلة سندريلا صبورة على ضيمها نرى على بابا رمزاً لذلك الإنسان المتسرع الذي لا يملك ناصية التفكير الرزين، فبعد ما كان يعبر عن شرارة الانتفاضة وصوت التمرد حتى أنني تذكرت من خلاله شخصية الفلاح "عبد المطيع" في مسرحية "حكاية الفلاح عبد المطيع" للسيد حافظ في إصراره على تصدى الظلم ويتضح لنا ذلك من خلال هذا الحوار.

سالم: أنا غشاش يا على بابا يا متعب.. يا فقير.. تتجرأ على وتقول عني غشاش

على بابا: أي نعم غشاش يا هوه سالم لا يبيع الحرير الهندي.. إنه يضحك عليكم..

---

(١) عبد المحسن الشمري/ مسرحية سندريلا استفادة من أخطاء قصص الدجاج، مسرح الطفل في الكويت / السيد حافظ/ مرجع سبق ذكره/ ص: ١٦

(٢) بقلم ع ن محاكمة على بابا تشغل شمعة ولا تلمن الظلام / القبس / ١٤ نوفمبر ١٩٨٥

علي بابا : أعلم أعرف.. أن الفقير لا يسمع له صوت.. الفقير يضيع في البلاد التي تنسى الإنسان(١)

وعلى هذا الأساس يدعو الكاتب جمهور الصغار إلى الثورة على الأوضاع الاجتماعية المهتزة من خلال شخصية "محجوب" ذلك الدرويش الذي ينطق الحكمة ويتصنع البلاهة حتى لا يقع في قبضة السلطة ويكون ماله الاغتيال، ويصرخ محجوب بحثاً عن الحقيقة في زمن الغربة والضياع.

محجوب: يا أهل السوق.. ولد صغير تائه.. أسمه العدل.. وبنت صغيرة تائهة أسمها الحقيقة(٢)

ويكرر الكاتب هذا الحوار أكثر من مرة ليهيئ الطفل على رفض الأوضاع المزرية.. وقد حاول السيد حافظ مد جسور الخير والمحبة بين الأطفال وحثهم على ضرورة التفاهم في خدمة الوطن والتضحية من أجله، والاتصاف بالأمانة والصدق فنطق محجوب بكلماته التي تعصف بالسرقة. محجوب: أغلقوا الأبواب جيداً، وأحموا بيوتكم من اللصوص فإذا سرق البيت.. سرقت الأرض(٣)

فكأن مبدعنا يرمز من خلال هذا الحوار إلى القضية الفلسطينية وإلى المؤامرات التي حيكت من أجل اغتصاب القدس الشريفة بدءاً بوعد بلفور المشؤوم وعليه يترسم في الأطفال الأمل والخير لتحرير الأرض من العدو الصهيوني.

وإذا أنعمنا النظر في الخصائص التربوية التي تتضمنها المسرحية نجد أن الكاتب يوجه الأطفال إلى التشبث بأهداب الوطن ومجابهة الظلم. وهذا ما يظهر لنا من خلال هذا الحوار.

محجوب وحمدان وبعض الفقراء.. يا فقراء الدنيا أحموا أرضكم.. يا فقراء العالم يد تبنى ويد تدافع(٤)

على ضوء هذا يحرض الكاتب الطفل على الفعل ومواجهة الأمراض العفنة التي تنخر جسم المجتمع حتى ينمي إدراكه ويجعله يتخذ قراراته بعيداً عن السرقة والغش فيلتزم الصدق ويعانق الفضيلة.. ولعل شخصية حمدان تجسد للصغار مثالاً للقناعة والاكتفاء بالرزق الحلال، فقد كانت الفرصة، سانحة له حتى يأخذ من

---

(١) مسرحية على بابا السيد حافظ/ ص: ٧ – ٩
(٢) المسرحية السابقة / ص: ٤٧
(٣) نفس المسرحية / ص: ٤٧
(٤) المسرحية السابقة / ص: ٤٩

المغارة ما شاء من الذهب إلا أنه اختار نقاء الضمير وخرج حمدان في لحظته من المكان الملىء بأموال السرقة حمدان: ما هذا.. ذهب.. ياقوت.. ماس.. ما هذا سآخذها كلها لا. نصفها.. لأربعها لا.. لا شىء.. أن أنام مرتاح البال.. أنا لا أسرق وماذا أفعل لو سرقت اللصوص سآخذ المال سأطمع.. لا إنه مال حرام سأخرج في الحال[1]

لقد مجدت بعض القصص شخصية على بابا وجعلتها صورة مشرقة لأنه سرق الأموال وفي المقابل ساعد بها الفقراء، ولكن المسرحية تصور لنا على بابا السارق الانتهازي الذي تخلى عن مبادئه الثورية وقاوم الشر بالشر، وحاول أن يكشف للعامة عن الشخصية التي تظهر للعامة استعدادها للثورة من أجل الحرية وحينما تبتسم لها الحياة تتخلى عن مبادئها وتدعو إلى السلم والمهادنة فتتحول من شخصيات ثورية إلى قوة اقتصادية مهادنة وهي دعوة لمحاربة الثورة وبذلك تم رفض الأكياس المليئة الممدودة إلى اليد ليقابلها المطالبة بالسلاح والتوجه إلى مصارعة هذه القوة[2]

وخير مثال نسوقه تأكيداً على هذا الرأي هو قول على بابا نفسه

على بابا : سنترك هذه البلاد.. لقد انتشر الظلم في هذه المدينة وعلينا أن نغير المكان

مرجانه : لا يا على بابا لا نترك مدينتنا. أتذكر كنت تقول دائماً ليس لي من رغبة سوى أن أعطي الأرض للفلاحين

على بابا : كان، نحن الآن أثرياء

مرجانه : والفلاحون الذين في السجن ظلماً وكنت تذهب لزيارة أهاليهم وتقول لهم حاولوا أن تحدثوا الوالي والسلطان

على بابا : تحدثنا كثيراً لكبار ولا أحد يسمعنا[3]

أعتقد أن اعتراف على بابا في آخر المسرحية بجرائم السرقة التي أقترفها وإعلانه العودة إلى مهنة جمع الحطب بعد أن تعرض لمحاكمة من طرف العامة يشبه إلى حد ما موقف "مقبول عبد الشافي" بطل مسرحية "حكاية مدينة الغفران" لأنه حاول أن يبث الوعي في صفوف العامة فزج الوالي في السجن.. وعليه يلتقى

---

(١) المسرحية السابقة / ص: ٦٩

(٢) المسرحية السابقة / ص: ٦٩

(٣) مسرحية على بابا ص: ٤١ ــ ٤٢

وعيه مع إدراك على بابا لنفاق التجار وتلاعبهم.. ومن هنا طرد على بابا من السوق ليصبح حطاباً من جديد

وككل مسرحية خاصة بالطفل ينهيها المبدع بانتصار الخير والفضيلة وتقهقر الرذيلة وما قرع محجوب للطبول في الأخير إلا إعلان عن اندحار قوى الشر وبزوغ فجر العدل :

محجوب : الثعلب بان بان

ويا أطفال بغداد.. يا أطفال الدنيا

أعلموا أن على بابا كان شريفاً ثم أصبح لصاً والسارق لابد أن يسجن(١)

هكذا تتكشف أساليب الخيانة أمام الطفل. فيشعر بمسئووليته في استئصال جذور الظلم لأن ما حدث لعلى باب يمكن أن يأخذ امتداده في عصرنا الآتي. ففي بعض الهياكل السياسية والاجتماعية والاقتصادية تتأصل الخيانة والسرقة، فقد تسخر خدمة للطبقات العليا. وزبده القول أن السيد حافظ استهدف من خلال المسرحية إلى ترسيخ فضيلة الأمانة في نفسية الصغير "أن يلجأ الطفل إلى السرقة مرة واحدة ثم يغتني ثم بعد ذلك يتوب فيصبح بطلاً من هنا تكون الخطورة. ربما يفكر الطفل في الامتحان السرقة من زميل آخر فينجح ويفوز ولكنه في داخله يتكون اللص الذي ينتهز الفرصة.. فربما يسرق الطفل الإجابة وعندما يكبر سرق الثورة أو يسرق أحلام شعب(٢)

إن سرقة على بابا لمال المغارة توازي خداع رابح في مسرحية "محمد مسكين" قاضي الفئران" حينما صنع كعكة وادعي أنها كعكة الذكاء فأخذ يبيع منها وكذا خيانة الطفل حينما أدعى بأن الفئران التهمت الحديد.

رابح : وهل يعقل أن تأكل الفئران الحديد هل رأيت فأرا يمتلك منشاراً بدل الأسنان؟

ماهر : إنها الحقيقة يا عم رابح لقد أكلت الفئران كل ما اشتريت من الحديد(٣)

إن شخصية على بابا ترمز إلى عناصر الخيانة التي باعت الوطن وتخلت عن ثورة يوليو وساومت العدو في ظل معاهدة كامب ديفيد.

---

(١) المسرحية السابقة/ ص: ٨٦

(٢) الشريط المسجل بتاريخ ٢٣ نوفمبر ١٩٩٠

(٣) محمد مسكين "مسرحية قاضي الفئران" / ص ٦٠

مسرحية أبى زيد الهلالى فارس بنى هلال:

اعتمد السيد حافظ على تطويع التراث الشعبي خدمة للنص المسرحي فاستلهم سيرة فارس بني هلال "أبو زيد" ووظفها في قالب مسرحي نظراً لما تستوعبه من حكم حيث تحقق النموذج والمثال للطفل حتى يحذو حذوه في العمل. وإذا أمعنا النظر في المسرحية نجد أنها تتضمن عدة أهداف تربوية كفضيلة السخاء والكرم.

وخير دليل على ذلك محاولة "مفرج" بيع ابنته الثريا في سبيل إطعام ضيفية. حيث قصد مجموعة من الناس يطلب منهم شراء الثريا مقابل قليل من الطعام. وفي ظني أن موقفه يشبه إلى حد كبير موقف أعرابي اشتهر بالسخاء حتى إنه حاول ذبح ابنه حينما لم يجد ما يقدمه لضيوفه.

مفرج : ...... وهذان الضيفان إذا خرجا من بيتي دون طعام ستكون فضيحة أمام العرب يا إلهي ماذا أفعل.. أبيع ابنتي[1]

من الواضح أن الكاتب يبين أسلوب الدهاء والتمويه – كوسيلتين في بعض الأحيان – للوصول إلى الهدف المنشود. وقد اعتمده أبو زيد من أجل اكتساب ثقة الأمير الجديد سعيد حتى تنجح خططه التحررية.

أبو زيد: تكلمي يا امرأة يا عادية أمام الملك باحترام[2]

من المؤكد أن السيد حافظ يملي كلمة الحق في وجه التحديات ويجعلها تستعد لمواجهة الأخطار الداخلية ليكون لها النصر في النهاية، ومن ثمة تتعمق المعاني الإنسانية في نفسية الطفل.

أبو زيد: هيا يا فرسان.. اقبضوا على الأعوان وعلى سعيد..

مغامس: هذه نهاية الطماع الذي يخون بلده[3]

بالفعل هذا هو مصير كل من يخون وطنه ويطمع في حق من حقوق غيره فتبوء محاولته بالفشل ويجر أذيال الهزيمة. وهذا ما حدث لسعيد الذي استولى على كرسي الحكم عاث في البلاد فساداً بعد أن أبعد مغاساً.. الأمير الشرعي عن القصر. فنهايته كانت شيئاً طبيعياً لكل من تسول له نفسه الخيانة. وعلى هذا الأساس يعالج السيد حافظ قضايا إنسانية تتعلق باستلاب الإنسان وضياعه وفي الوقت نفسه

---

(١) السيد حافظ "مسرحية فارس بني هلال أبو زيد الهلالي" / توزيع مركز الإعلام والنشر رؤيا الإسكندرية / ص: ١٨

(٢) المسرحية السابقة/ ص: ٥٩

(٣) المسرحية السابقة/ ص: ٨٨

يؤمن بأن المظلوم قادر على رد الظلم إن هو ناضل ولجأ إلى الحل الجماعي لمواجهة قوى الإمبريالية وخير مثال على ذلك اتحاد مغامس ودياب وأبو زيد في قطف رؤوس الخونة وإشهار السلاح ضد كل أجهزة التسلط.

مغاس : يقول الهلالي جهز لي مائة صندوق كبير وجهز لي الفرسان الشجعان من الإسطبل للاستعداد بالسيوف والدروع.. واللقاء وقت العشاء.. كن قوياً يخافك الأعداء.

أبو زيد : نريد منوماً نريده في الحال.. قولي لمغامس جهز لنا المنوم وأرسله مع إحدى الخادمات الجميلات حتى تمر من الحراس وتحضره لنا[١]

أن أبا زيد فارس مغوار اقترن أسمه بالملحمة الهلالية التي استوعبت الفضائل الإنسانية وعملت على تحقيق حياة أبيه عن طريق العمل الدؤوب المتواصل من أجل دحر قوي الظلم، وعليه فالفلسفة الهلالية في المسرحية تحسر النقاب عن فضائل الفروسية كالمروءة والشجاعة ومساعدة الضعيف والمحتاج. والواقع أن الحرب التي دارت رحاها بين أبي زيد وسعيد كانت محاولة لتحقيق التوازن الاجتماعي واحتفاظا بكرامة الإنسان وتعزيزا لمبادئ الاعتصام بالخير. كل هذه الفضائل تبنتها المسرحية لعل الطفل يقتدي بها في أفعاله وأقواله.

إن شبه الجزيرة العربية عانت من الفقر والجوع وهذا ما يتضح للطفل من خلال هذا الحوار مع مفرج.

مفرج : ألا يوجد عندك أي طعام؟

بهي : لا يوجد وأنت أعلم[٢]

من هذا الشرفة حاول السيد حافظ أن يدهش جمهور الأطفال حتى لا يقفوا عند حدود واقعهم الراهن وليجروا في عوالم الماضي للمقارنة بين اللحظة الآنية التي أنعم الله على الإنسان بالخيرات فاكتشف البترول وغزا القمر وتيسرت له وسائل العيش عن طريق ابتكار الآلات، وبين ما كان يعاني منه الإنسان العربي من فقر مدقع. ومن جهة أخرى يعرف الطفل أن السيف هو وسيلة الحرب في القدم بحيث لم تستعمل الرشاشات والقنابل كما هو الشأن في عصرنا الحاضر.

أبو زيد : هيا يا فرسان.. يجري الفرسان هنا وهناك.. يسمع صوت السيوف[٣]

---

(١) المسرحية / ص: ٦٥ ــ ٧٣

(٢) المسرحية / ص: ٨

(٣) نفس المسرحية/ ص: ٨٦

يستفيد الطفل كذلك كيف أن الإنسان القديم كان يرسل خطاباته عن طريق الحمام الزاجل بدلا من الطائرات، بالإضافة إلى ضرورة طاعة الوالدين على اعتبار أنهما يتحملان مشقة في تربية الأبناء وتعليمهم فلا يمكن مكافأتهم بالعقوق والجحود.

الثريا : إنه أبي وطاعة الأب والأم واجبة(١)

إن شخصية أبي زيد تجد لها امتداداً في حاضرنا لأنه يرمز لذلك الإنسان المكافح الذي يحمل سلاحه ليحارب الأعداء في الجبال وباختصار فتغريبه بني هلال تحتفي بمقدرة أبي زيد على التنكر حيث يدعى الطب فيؤتمن على الأرواح، ثم يستعمل البنج لقهر أعدائه ولولا هذه الحيل لما عبر الهلاليون تلك المسالك البربرية المشتتة على كل شبر من الأرض حتى وصلوا إلى تونس(٢)

يحمل أبو زيد الهلالي بعضاً من الخصائص الذاتية الزئبقية التي تعتمد الحيلة وتقمص شخصية الكثير من الأنماط السلوكية.

يقول أبو زيد: لقد تنكرت في زي متسول عندما وجدتهم يحاصرون قصرى بالفرسان وأحضرت لهم منوماً يوضع في الشراب فيشربه الفرسان فينامون وتخرج ونحن الجميع في سلام(٣)

والحقيقة أنني لمست تناقضا في حكمة الصبر التي جاءت على لسان الساحر لأن الأطفال يعرفون أن الساحر يعتمد على وسائل ملتوية كالشعوذة من أجل الإقرار ببعض الأشياء، وعليه فالصغير لا يستسيغ أن تأتيه هذه الحكمة من الساحر. فلو اعتمد السيد حافظ على شخص درويش أو عجوز لكان الأمر أفضل.

إن هذه الحكاية الشعبية تهدف إلى إصلاح الطفل وتوجيهه وتعليمه دروساً مفيدة في الحياة ومن خلال هذه السيرة تتأكد أفكار الكاتب التجريبية مرة أخرى في ضرورة محاربة الأعداء والتشبث بالأرض ولعله يرمز إلى المكافح الفلسطيني في شخصية الأمير بالإضافة إلى أننا نستوعب حتمية الكفاح من أجل استرجاع الوطن وعدم تصديق ادعاءات السحرة والدجالين.

مسرحية عنترة بن شداد:

يرحل بنا الكاتب إلى مسيرة الشاعر والبطل الشجاع عنترة بن شداد الذي كان

---

(١) المسرحية/ ص: ٣١

(٢) إبراهيم إسحاق "أبو زيد الهلالي" رائداً وحكيماً – الدوحة السنة ٧/ع ٧٣ / يناير ١٩٨٤ / ص: ٨٠

(٣) المسرحية السابقة/ ص : ٥٤

يباشر الحرب بنفسه ويدافع عن أعراض القبيلة ويعاني الظلم واللوعة من حب عبلة ابنه عمه فهو يغامر من أجل القبيلة ومن أجلها. وقد استلهم السيد حافظ التراث في هذه المسرحية لأن التراث كما يقول أبو العلا السلاموني يمثل الضمير الحي للطبقات الشعبية وكفاحها ونضالها في أحلامها وآمالها.. إنها سيرة عنترة الأسود في مواجهة العنصرية والأرستقراطية[١]

منذ البداية يستحث كاتبنا جمهور البراعم للدفاع عن شرف الوطن ضد المغتصبين فها هو عنتر يردد: أنا أعطي القبيلة كل ما أملك من دم وجهد وعرق[٢]

كما يصر الكاتب على بناء إنسان المستقبل الذي يجعل الحب والخير والفضيلة شعارات لحياته لان الأخلاق كما يقول نيتشة تمثل شجاعة القوى.

الطفل الثاني : افتحوا أبواب المحبة للفقراء.

الطفل الثالث : افتحوا أيديكم جميعاً وسلموا على بعضكم بالحب[٣]

إن روعة المسرحية تتجلى حينما تتأزم المواقف فيذهب عنتر لإحضار التفاحات الثلاث – لينقذ القبيلة ويتزوج عبلة – حيث يلتقى بالشيخ الحكيم الذي يبيع له الحكمة مقابل رغيف من الخبز.

يقول عم سالم: أنا أبيع الحكمة.. يا ابني أسمع مني هذه الحكمة.

في السرعة الندامة وفي التأني السلامة

العلم نور

ليس بالطعام وحده يحيا الإنسان [٤]

إن هذه النصائح أنقذت فارس بني شداد من بطش الحية الشريرة وملك القرود والملك المهرجان، ومثلت الشمعة التي تنير طريق الطفل في زحمة الحياة وتجعل منه إنساناً نموذجياً يتنفس عشق العلم ويبصر قيمة التأني والزهد في الطعام والشراب ويمكن وضع سيرة عنترة في مصاف الأعمال الملحمية في الأدب العالمي.

يتوسم السيد حافظ في الأطفال الأمل في تحرير الأرض والتضحية في سبيلها، وخير مثال على ذلك ترديد عبلة وعنترة لهذه الأغنية في آخر المسرحية.

---

(١) المسرح والتراث / بحث / مركز الوطن العربي رؤيا / القى هذا العرض بمناسبة تكريم الفنان المسرحي في يوم المسرح العالي/ص: ٣

(٢) السيد حافظ "مسرحية عنتر بن شداد" مكتبة الوطن العربي / ص: ١٦

(٣) المسرحية السابقة / ص: ٢٣

(٤) المسرحية السابقة / ص: ٢٣

في سبيل الوطن نضحي بالغالي بأرواحنا بدمائنا.. بمالنا..[١]

أيضاً يستفيد الطفل من خلال كفاح عبلة ضد الأعداء كيف أن المرأة العربية دافعت عن شرف القبيلة، ويستخلص الصغار أن الجهل ظلام دامس يفشل خطط الإنسان.. وهذا ما حدث للملك المهرجان الذي ترك السلاح في أيدى أعدائه ففقاوا عينه.

عم سالم: انتبهوا يا أولاد.. الملك المهرجان ظن أنه يستطيع أن يهزمهم، إنه جاهل لا يعرف أن السلاح قاتل.. وأن الجهل ظلام.. وعليكم ألا تلعبوا بالسهام أو تلعبوا بشىء لا تعرفوه[٢]

تأتي الحكم على لسان العم سالم لتوجيه الطفل إلى الاقتداء بالمثل الأعلى وعدم الالتصاق بأخلاق ضرغام وعمارة والربيع لأن كل واحد منهم فضل نزواته الذاتية على مصالح العامة عكس عنترة الذي ركب أهوال السفر من أجل إحضار التفاحات الذهبية.

عم سالم.. جاء الربيع بماله وطمع في عبلة.. رفضته عبلة.. وجاء عمارة بجماله فرضته عبلة وجاء ضرغام بقوة عضلاته فرفضته عبلة ولكن عنترة غير كل هؤلاء.. عنترة ابن عمها شداد تعرفه ويعرفها [٣]

إن سيرة عنترة ليست تسجيلاً لحياة فرد أو قبيلة بل هي عمل إبداعي يعبر عن البطولة الجماعية ويعكس آلام المجموع وأحلامه في الانتصار والتحرر، فكأننا بالسيد حافظ يريد تنوير صغارنا ودفعهم إلى التفكير من أجل إيجاد الحلول لقضايانا الراهنة من خلال قياس الغائب على الشاهد.

والحقيقة أن الحكاية الشعبية تؤثر في نمو شخصية الطفل، ومن هنا دافع عنها "بتلهايم" على اعتبار أنها أهملت في أحاديث كثيرة. ويؤكد الروائي الإنجليزي "شارل ديكنز" هذه الحقيقة يعترف قائلاً بالتأثير الذي مارسه عليه أشخاص وأحداث الحكايات أفضل من أي شىء آخر في الحياة لأنها توصل الطفل إلى نضج أكبر وتكشف له عن هويته كما تصور له طبائع النفوس الإنسانية [٤]

هكذا إذن تخبر سيرة عنترة الطفل أن مقاومة الصعوبات في الحياة شىء لا مناص منه وأن هذه الأخطار تشكل جزءاً من حياتنا ووجودنا لذا وجبت المجابهة بدل

---

(١) المسرحية السابقة / ص: ٨٤

(٢) المسرحية السابقة/ ص: ٥٩

(٣) المسرحية السابقة/ ص: ١٧

(٤) إصلاح الأنصاري "التحليل للحكايات الشعبية" مجلة التراث الشعبي / العراق / دار الشؤون العامة/ العدد الفصلي الأول شتاء ١٩٧٨/ ص : ١٨٧

الهروب كما هو الشأن بالنسبة لضرغام وعمارة والربيع في المسرحية. وعلى هذا الأساس يخلق السيد حافظ في نفسية الطفل أسس الإيمان حتى يجابه الصعوبات المستقبلية.

إن حكاية عنترة ليست للتسلية والترفيه فقط بل هي أيضاً مرآة تعكس القيم النبيلة كالشرف والنبل وتصور عظمة الإنسان في قوة شخصيته وصلابته أمام الأعداء وليس في حسبه ونسبة.

مسرحية أولاد جحا:

أما شخصيه جحا فقد وظفها أكثر من كاتب مسرحي، استهلمها توفيق الحكيم استلهاما دراميأ فأبدع مسرحيته "مجلس العدل" والأستاذ عبد الكريم برشيد في مسرحيته "جحا في الروحي" والكاتب المسرحي الجزائري على السلالى في مسرحيته "جحا" كما جعل أحمد على باكثير النادرة الجحويه تعالج قضية التحرر من الدخيل وهذا ما جسدته أحداث مسرحية "مسمار جحا" وعليه شكلت الشخصية الجحوية مادة ثرة يمكن تقديمها للطفل فهي أقرب إلى طبيعته النفسية المرحة. وقد فطن الأديب كامل كيلاني إلى هذا وألف كتيبات للأطفال من مثل "جحا وحماره" ولعل المأثور الجحوى قد فتن الكاتب المسرحي السيد حافظ نظراً لمعطياته الفنية والأدبية، وإذا أنعمنا النظر في شخصية جحا نرى بأنه تميز بالغباء تارة والغفلة طوراً آخر. فكان الغباء بالنسبة إليه تغابياً وأسلوباً للتقية من وسائل البطش والظلم وهذا طبيعي مادام يؤمن بهذه المقولة "إذا أردت أن تأمن البلاء فتصنع الدهاء" والنادرة الجحوية كما يرى أحمد الحوفي في كثير من حالاتها تصوير للحالة السياسية بألوان فيها تهكم وسخرية ونقد وغيرها من صنوف الفكاهة، لذلك فالناس لا يستطيعون أن ينالوا من حكامهم إلا بالأسلوب الفكاهي لأنه مأمون العاقبة[(١)]

إن نوادر جحا مع الحاكم تيمور لنك تجسد بحق عصور التعفن والظلم والاستبداد. وقد استطاع جحا بقطنته أن ينقد بلده من بطش الحاكم وهذا ما يكشفه لنا الحوار التالي:

ابن جحا : جحا الذي هو أبي حينما ذهب إلى تيمور لنك وسأله وقال له هل أنا ظالم أم عادل.

المجموعة : ماذا قال له؟

---

(١) احمد محمد الحوفي "الفكاهة في الأدب أصولها وأنواعها / دار النهضة القاهرة / ١٩٦٦/ ص: ٩٣

بنت جحا : قال له أنت لست بملك عادل ولا ظالم.

ابن جحا : نحن الظالمون.. وأنت سيف العلد..

بنت جحا : فأعجب به تيمور لنك وأجلسه في قصره [١]

حقاً لقد كان جحا ديبلوماسياً حينما أجاب تيمور لنك وأصبح واحداً من حاشيته، وأولاد جحا في المسرحية لا يقلون فطنه عن أبيهم.

فنجدهم تارة يتصفان بالحمق والبلاهة وأخرى بالمكر والذكاء، وهذا ما يتضح من خلال مواقفهما مع إسماعيل العنترة وفتحى العطار وإبراهيم الترزي حيث عملاً على إدخالهم في المخزن.

لقد جاء الرمز الجحوي – كما هو الشأن في المسرحية – معبراً عن استهجانه لبعض السلوكيات، وقد تحدث جحا في كل شيء من شؤون الحياة فهو الواعظ والفقيه والفيلسوف والحكيم والساخر والضاحك[٢]

إن أبناء جحا ورثوا عن أبيهم البلاهة وحسن التصرف، ويظهر لنا ذلك واضحاً من خلال هذا الحوار.

تيمور لنك : لو كنت عبداً من العبيد كم كنت أساوي؟

ابن جحا : مائة فلس..

تيمور لنك : يضحك.. أن القراط الذي تحمله أدنى بأكثر من مائة فلس[٣]

تجدر الإشارة أن جحا نصب كخادم للفيلة. فكان يصرف أمواله التي يحصل عليها من أجل شراء الطعام واللباس والسلاح، وقد انطلت حيله على تيمور لنك حينما صدق أنه يشيد بيوتاً للفيلة.

تيمور لنك : أريد أن أتسلى وأسخر من المغفل هذا يقصد ابن جحا وهو يعمل على بناء بيوت للأفيال أو يفصل قماشاً.. وجحا المغفل الذي ذهب ليشتري أفيالاً [٤]

وككل مرة لا يفوت مبدعنا فرصة الإشارة إلى ضرورة الدفاع عن الوطن من الأخطار المحدقة به.

الشيخ الشافعي : الدفاع عن الوطن شرف يجب علينا أن ندافع عنه[٥]

---

(١) السيد حافظ "مسرحية أولاد جحا" / ص: ٣

(٢) محمد فهمي عبد اللطيف "مذكرات جحا" / الدار القومية القاهرة / ١٩٦٥ / ص ١٤

(٣) مسرحية أولاد جحا / ص: ٢٤

(٤) المسرحية السابقة/ ص: ٤٢

(٥) المسرحية السابقة / ص: ٥٤

من الملاحظ أن السيد حافظ يدعو الأطفال إلى التآلف والتآزر من أجل تحرير الأرض فلو لم يتعاون أهل القرية مع أبناء جحا لما استطاعوا أن يهزموا قوة تيمور لنك ويغرقوا الأفيال.. من ثمة فمسرحية "أولاد جحا تفتح ذهن الطفل على اكتشاف حقيقة العصر وتجشم المثل العليا التي أتصف بها أبناء جحا لعلهم يحذون حذوهم في الكفاح، وعليه نورد نصيحة الشافعي التي وجهها للصغار في آخر المسرحية.

الشيخ شافعي: .. في زمن.. تكثر فيه الأفيال خذوا حذركم يا أطفالي.. لو أخافتنا الأفيال ستكثر.. والإنسان حباه الله بالحكمة والعدل حتى يقاوم الظلم[١]

مسرحية سندس:

تجلو هذه المسرحية وجه القضية الفلسطينية وخطط العدو الصهيوني في استيلائه على بيت المقدس، وهذا ما تعكسه شخصيات "أم سارة" وسارة "والشاويش"

أم سارة : لن نطرد ثانية من أي بلد ولا من أي بيت..

سارة : هذه خطة جدى ولابد من تنفيذها [٢]

وفي المقابل ترمز "سندس" إلى فلسطين الجريحة التي دنست أرضها بأقدام الدخلاء، وحاولت منذ البداية أن تستثير همم الشعب العربي المجسد في شخصيات "بوصالح وأبو عدنان" في الدفاع عنها ولكنهم تخاذلوا عن القيام بواجبهم تجاهها، وانشغلوا بأمور تافهة كقضايا الحدود إلى غير ذلك.

أبو صالح.. إنها أرضي يا أبا عدنان وأنت الذي أخذ شبرين منها [٣]

ولعل السيد حافظ يحاكم العروبة ويستفز جمهور الأطفال ليفجر فيهم روح الفعل والممارسة، فشخصية سندس تشبه إلى حد كثير شخصية "حسان" في مسرحية "النزيف" للمرحوم محمد مسكين لأنها مثلت غربة الإنسان المغلوب على أمره. من هنا يتضح بأن الكتابة المسرحية عند السيد حافظ تكون شهادة ونبوءة، شهادة على حاضرها المهزو، ونبوءة بالنسبة للمستقبل. كما أن شخصية أبي صالح وأبي عدنان تكشف عن تواطؤ العرب مع اليهود. ومن ثمة يحملهم الكاتب تبعة ومسؤولية الهزيمة العربية. بالإضافة إلى ذلك تنمي مسرحية سندس في فضائل الشجاعة والأمانة.

---

(١) المسرحية السابقة/ ص: ٤٧
(٢) السيد حافظ/ "مسرحية سندس" / مكتبة الوطن العربي الإسكندرية ص: ١٣
(٣) المسرحية السابقة / ص: ٥٧

سندس: لي أرضي أزرعها وأرعاها.. ولي بيتي ورثه أبي عن جدي[(١)]

يعاني كاتبنا ذلك الإنسان المكافح الذي يجسد الوجود الحي والبعث المتجدد والغضب والاحتجاج من أجل تحدي مواقف الضعف وهذا ما يجسده لنا موقف قاضي القضاة الذي يعري هموم وأزمات الإنسان العربي أمامناً.

قاضي القضاة: أخذوا البيت والأرض وزرعوا المشاكل لابد أن نحاربهم[(٢)]

الواقع أن السيد حافظ يبرز للأطفال غياب الوعي الاجتماعي وانشقاق الصفوف العربية وتخاذلها عن تحرير فلسطين لعله يجد في هؤلاء الأطفال الأبرياء تلك الصحوة التي نامت في الكبار، وهذا يؤكده في أحد حواراته "إن كاتباً ينهض كل صباح ليرى الشمس طفلاً، تبهرني حركة الريح وتشكيل الحجر، وخضرة الحقول، وبكارة القمح، وأرى في هؤلاء الأطفال الصغار الرضع الحلم في أن يكون أحدهم أنشودة هذا الوطن الذي يخلصه من الجوع ويحرره من الحزن.. الأطفال هم صوت الإخضرار الذي ينادي أعماق الكاتب العربي كي يستيقظ ويقاوم ويكتب كالعصفور إنك بالكتابة للأطفال تدق باب المستقبل، باب الصحوة التي ماتت فينا[(٣)]

الواقع أن السيد حافظ يبرز للأطفال غياب الوعي الاجتماعي وانشقاق الصفوف العربية وتخاذلها عن تحرير فلسطين لعله يجد في هؤلاء الأطفال الأبرياء تلك الصحوة التي نامت في الكبار، وهذا يؤكده في أحد حواراته "إن كاتباً ينهض كل صباح ليرى الشمس طفلاً، تبهرني حركة الريح وتشكيل الحجر، وخضرة الحقول، وبكارة القمح، وأرى في هؤلاء الأطفال الصغار الرضع الحلم في أن يكون أحدهم أنشودة هذا الوطن الذي يخلصه من الجوع ويحرره من الحزن.. الأطفال هم صوت الاخضرار الذي ينادي أعماق الكاتب العربي كي يستيقظ ويقاوم ويكتب كالعصفور.. إنك بالكتابة للأطفال تدق باب المستقبل، باب الصحوة التي ماتت فينا [(٤)]

إن مبدعنا يود أن يرى في الطفل ذلك الرجل المفكر اليقظ الثائر والقادر على تحقيق النصر حتى تتوطن نفسه على عشق الحرية والاتحاد في سبيل تحقيقها وعليه تردد سندس قائلة.

---

(١) المسرحية السابقة / ص: ١٢
(٢) المسرحية السابقة/ ص: ٤٣
(٣) المسرحية السابقة/ ص: ٤٣
(٤) السيد حافظ "سامي الباجوري" الكتابة المسرحية للأطفال في الكويت تتطلب تدخل الدولة لإنقاذها من المفسدين / السياسة ملحق كل أسبوع سبتمبر / ١٩٨٤ / ص: ٢

.. كنت أحلم لو اتحدنا.. لو اجتمعنا.. لو وضعنا أيدينا في أيدين بعض.. كنا فعلنا الكثير.. كنا حررنا البيت والأرض.. نحن لم نضع أيدينا في أيدى بعض (للجمهور) لكن أنتم أمسكوا أيديكم في أيدين بعض(١)

أدلى أحد مشاهدي عرض مسرحية سندس ببعض الأخطاء التي وقع فها ممثلوا المسرحية مما أفقدها توازنها، ولعل ذلك راجع إلى بعض التجاوزات بالحركة واللفظ وخفة الدم التي كانت ضج العمل الفني.. وفي هذا استهانة واضحة بالمشاهدة الصغير.

مسرحية لولو والخالة كوكو:

تعالج قضية خروج المرأة إلى حقل العمل وترك الصغير في يد الخادمة تعبث به كيفما أرادت، فلولو طفلة وحيدة تجد نفسها محرومة من الجلوس مع أبويها واللعب معهما على اعتبار أنهما يشتغلان طول الوقت ولا يعيرانها اهتماماً، ولتكسير روتينية الوحدة تعمل على تشغيل جهاز الفيديو وتشاهد فيلماً مرعباً حينما تشعر بالفزع وتخرج للبحث عن الخادمة – التي كانت قد غادرت المنزل وتركت لولو وحدها – لكنها تضيع في الطريق إلى أن تصادفها الخالة كوكو هذه المرأة الطيبة التي ساعدتها حتى وجدت أهلها.

أرى أن المسرحية تخاطب الكبير قبل الصغير لأنها تدين تصرفات الآباء في حق أبنائهم حينما يتركونهم في يد الخادمة، كما أن مسرحية لولو والخالة كوكو تتضمن عدة أسس تربوية يريد الكاتب ترسيخها في ذهن الطفل من بينها عدم ترك الصغير يشاهد تلك الأفلام المرعبة خصوصاً وأنها تبث الخوف وتخلخل التوازن النفسي لديه.

ولا تشوفى أفلام وحشه مرعبة في الفيديو .

لو لم تجد لولو الخالة كوكو لضاعت في الطريق وربما تعرضت للخطف من طرف العصابات، وحينما يشاهد الصغير المسرحية أو يقرأها يكتشف دور العلم والمعرفة في الحياة.

لولو:.. التعليم دا بسيط خالص بس لازم تاخدى بالك كويس.

كوكو: بعد ما شاب ودوه الكتاب.

لولو: مفيش حاجة اسمها بعد ما شاب. (٢)

---

(١) مسرحية سندس/ ص: ٦٣ سندس وفقدان التوازن / مقال ورد في جريدة.

(٢) المسرحية السابقة / ص: ٢٥

أيضاً يتعلم الطفل أن التشبث بالبيت وعدم التفريط واجب مقدس وهذا ما نلمسه في كلام لولو: لأن اللي يخرج من داره يتقل مقداره [١]

إن السيد حافظ يجد في مسرح الطفل ما لم يجده في مسرح الكبار حيث يكتشف أن الطفل إذا أعجبه شيء صفق له وإذا لم يعجبه يترك الصالة في الحال وينصرف ويعلن سخطه ويبدأ في الصريخ والزعيق والهتاف ضد المسرحية، لا يجامل هذا الفنان أو غيره.. يحترم الكاتب والممثل والمخرج[٢]

لقد حقق مبدعنا خطة إيجابية في مسرح الطفل حققت له النجاح الباهر، ومثلت الورقة الرابحة وهذا ما يؤكده لنا قائلاً كانت تباع أعمالي بأعلى سعر ٢٤ دولاراً لشريط الفيديو الواحد في الوقت الذي كانت تباع مسرحيات كبار الفنانين بـ ٣ دولارات لشريط الفيديو وكانت تنفد من السوق فوراً [٣]

حاولنا من خلال هذه الإطلالة المختصرة والعامة أن نبرز بعض المزايا التربوية التي تحتوي عليها مسرحيات السيد حافظ الخاصة بالطفل. والآن ننتقل إلى اكتشاف أجواء مسرحية الشاطر حسن المعرفية والجمالية.

---

(١) نفس المسرحية / ص: ٤

(٢) السيد حافظ "الشريط المسجل بتاريخ ٦ نوفمبر ١٩٩٠ المتضمن لبعض الأجوبة

(٣) السيد حافظ/ "الشريط المسجل بتاريخ ٢٣ نوفمبر ١٩٩٠

الفصل الثانى

أ- تحليل مسرحية الشاطر حسن:

- **الحضور التراثي في مسرحية الشاطر حسن**

ملخص المسرحية

- **بعض نقاط التشابه بين مسرحية الشاطر حسن وحكاية أبي الحسن المغفل وهارون الرشيد في النص الشعبي.**
- **بعض العناصر الجديدة التي أضافها السيد حافظ إلى نصه المسرحي.**

توظيف السيد حافظ لأسطورة أوديب.

ب- الأسس التربوية لمسرحية الشاطر حسن.

دراسة الشخصيات:

- **الشطر حسن.**
- **شخصية الحاكم.**
- **الوزير.**
- **الأميرة ست الحسن.**
- **مختار.**

ج- الأسس الفنية في المسرحية.

١- البناء الدرامي ٢- الحوار

٣- اللغة ٤- الزمان

٥- المكان

الحضور التراثى في مسرحية الشاطر حسن:

"إن ألف ليلة وليلة عبرت فيها الجماهير عن أخلاقها وآمالها وطموحاتها القومية إبان العهد الذي عانت فيه الكثير من القهر الاجتماعي والتحكم الأجنبي[١]

ليس غريباً أن يغترف الأدباء من منهلها العذب ويمنحها الفنان من ذويه لأنها تراث ونبع ثر لعمل جديد في مضامينه وأفكاره وفي تطورات أحداثه فكما يقول أبو العلا السلاموني إن التراث في الفن هو منطلق التقدم والإبداع[٢]

من هذه الشرفة تطالعنا إبداعات رائدة في مجالات متعددة استفادت من إرث ألف

---

(١) يوسف الأسد " نر التراث الشعبي في الأدب المسرحي في مصر مجلة التراث العراق / ع ٤ / السنة ١٣ / بسن ١٩٨٢ ص: ١٣٧

(٢) أبو العلا السلموني "بحث حول المسرح والتراث" مركز الوطن العربي للنشر والإعلام رؤيا / مرجع سبق ذكره ص: ٣

ليلة وليلة في الأدب العربي، وجدير بالملاحظة أن كتاب ألف ليلة وليلة لم يحظ بالاهتمام البالغ والاستحياء الفني في عالمنا العربي إلا في السنوات الأخيرة.
ولعل هذا يرجع أساساً إلى أن الكتاب – في نظرهم يخل بالذوق العم فكتاب ألف ليلة وليلة أخذه عنا الاربيون وترجموه إلى لغتهم فاستفادوا منه في فنونهم، واستوحوه وتأثروا به ونحن غافلون لم نلتفت إليه كما يجب إلا بعدما رأيناه عندهم(١)

لقد سحرت ألف ليلة وليلة أدباء الغرب. ففي مجال المسرح استقى منها "جول سوبر فيال" مسرحيته" شهر زاد". وفي أدب الأطفال لا يمكننا إحصاء القصص التي تأثرت بمخزون ألف ليلة وليلة تأثراً كبيراً مثل قصص علاء الدين والمصباح السحري.. وعلى مثل هذا الطريق سار أدباؤنا العرب فقدموا إبداعات رائدة في مجال القصة كما هو الشأن عند طه حسين في قصته أحلام شهر زاد" وحينما نلج عالم المسرح تطالعنا مسرحية على بابا لتوفيق الحكيم. كما وضع رائد المسرح العربي مارون النقاش مسرحيته بعنوان "أبو الحسن المغفل وهارون الرشيد" أما في مجال أدب الأطفال العربي فقد استوحت مجموعة من القصص مأثور الليالي العربية وخير ما نستدل به هو ما أبدعه كامل كيلاني في "قالت شهر زاد" وقد اهتدى السيد حافظ إلى ألف ليلة وليلة ليستلهم منها حكاية أبي الحسن المغفل ويقوم بتقديمها بصيغة جديدة على اعتبار أنها تعتبر سلسبيلا دفاقا للاستلهام الدرامي.
وقد شاعت هذه الحكاية في إبداعات المسرحيين الأوربيين مثل مسرحية شكسبير "ترويض المرأة الشريرة ومسرحية رجل برجل لبريخت، كما أرتشف منها مارون النقاش مسرحيته "أبو الحسن المغفل وهارون الرشيد. وألف نجيب الريحاني مسرحية "لو كنت ملكاً" ناهيك عن مسرحية سعد الله ونوس الملك هو الملك ومسرحية الثالث التي قدمها المسرحي الكويتي حسن يعقوب العلي. وعن الأسباب التي جعلت مبدعنا يلتف إلى الليالي العربية ويأخذ منها مسرحية "الشاطر حسن".
وعلى بابا يقول "استغربت عندما قابلت المستشرق السوفياتي فلا ديمير شكال الذي قال لي كيف لا تكتبون من ألف ليلة وليلة أنتم أيها العرب لديكم كنز كبير ولا تقدمونه للأطفال لا أدري لماذا تعتمدون على الكارتون الأجنبي ومسلسلات أجنبية ولديكم ثروة كبرى هي ألف ليلة وليلة. وبالفعل بدأت بقراءة ألف ليلة وليلة

(١) عباس جعفر " المونولوج الداخلي في ألف ليلة وليلة مجلة العربي / ع ٢٦١ أغسطس ١٩٨٠ ص: ٢٠

فاكتشفت أنها عالم ساحر للأطفال فأخذت منها الشاطر حسن" (١)

من الملاحظ أن حكاية الشاطر حسن للسيد حافظ ليست نسخة كاربونية من ألف ليلة وليلة ولكنها في بنيتها الحكائية مأخوذة أصلا من حكايتين شعبيتين هما حكاية أبي الحسن المغفل وقصص الشطار والعيارين في تراثنا العربي.

حينما نلج فضاء المسرحية نلاحظ أنها تشكل مغامرة ريادية في مسرح الطفل لأنها أضافت أبعاداً فكرية وجمالية مهمة ومن هنا كان خليق بنا أن نتابع هذا العمل الدرامي بالدراسة والتحليل.

ملخص المسرحية:

تدور أحداث مسرحية الشاطر حسن حول حكاية شاب شهم أمين أسمه حسن يساعد الجميع، في أحد أيامه وهو يتجول رفقه صديقة مختار أجواء السوق يعثر على كيس من النقود ويعلم بأنه خاص بالأميرة "ست الحسن" فيذهب إلى القصر ليسلمها الكيس. ولكن لسوء الحظ فإن الأميرة تدخل مسرعة إلى القصر مخافة أن يراها الأمير حسان، وفي هذه الاثنان يحاول الشاطر حسن أن يعتلى أعلى السور غير أن الحراس يلقون عليه القبض ويهتفون بأنه حرامي حاول التلصص للدخول إلى القصر لكنهم سرعان ما يتركونه ظناً منهما بأنه الأمير الحقيقي. وفي الوقت الذي يستفسر السلطان عن الحرامي الذي دخل القصر يجيبه الحراس بأن الأمير يتعلق به شخصياً ويؤكدون له على أنه كان يرتدي ملابس صياد. وفي هذه الآونة يتذكر الأمير كيف أن الأميرة قالت له نفس الشىء. وهنا يأمر السلطان حراسه بالبحث عن الشخص الذي يشبهه وحينما يحضرونه إليه يلاحظ الأمير أن الشاطر حسن يمثل نسخه طبق الأصل منه نظراً للتشابه الواضح بينهما، ومن ثمة يعرض عليه أن يتبادل معه ملابسه ليحل كل منهما محل الآخر لمدة ثلاثة أيام. وعليه يقوم الشاطر حسن بمهام الأمير في حين يذهب الأمير الحقيقي إلى السوق – ليتفقد أحوال الشعب – في ملابس ويخرجهم من السجن، ويقضي على ادعاءات الدجالين وأخيراً يعلن الحرب على الأعداء حتى تسترجع جزيرة الأمل.

بعد إنهاء المدة المحددة للحكم يعود الحاكم إلى قصره من جديد بعد أن عاش بين شعبه دون أن يعرفوه فلامس مشاكل رعيته وهمومها. ووقف على معاناتها وأدرك أن الشعب يريد الحرب لتحرير الأرض وأن هناك شرائح اجتماعية تعاني الفقر

(١) السيد حافظ : الشريط المسجل بتاريخ ٦ نوفمبر / ١٩٩٠

المدفع في حين أن مجموعة من التجار والمسئولين تستنزف قوى الشعب وتلحق به الظلم. والحقيقة أن هذه الأيام الثلاثة أحدثت تغييراً جذرياً في نفسية الحاكم، فبعدما كان يعتقد بأنه مريض يحتاج إلى قميص السعادة وأنه لا ينبغي عليه أن يخرج من قصره طوال حياته لكي لا يصاب بالعدوى كما كان الوزير قد أوهمه بذلك يتيقن أن الوزير كان يهدف من خلال هذا العمل إلى صرف الأمير عن شعبه.

وفي النهاية يسلم الشاطر حسن زمام الحكم إلى الحاكم الحقيقي، فيشكره هذا الأخير على أمانته وحسن صنيعه بعدما يعطيه كيس الأميرة. إلا أن الشاطر حسن يرفض أخذ المكافأة وفي النهاية يعلن الأمير خطبته على الأميرة ست الحسن فيقرر أن موعد الزفاف سيكون بعد انتهاء الحرب بين جزيرة الأمل والحوت.

بعض نقاط التشابه بين مسرحية الشاطر حسن وحكاية أبى الحسن المغفل وهارون الرشيد في النص الشعبى:

إن أول ما يلفت انتباهنا ونحن نتفحص مسرحية الشاطر حسن كعمل مسرحي قائم على مسرحه حكاية "أبو الحسن المغفل" أوجه التشابه بين الحكاية الشعبية والمسرحية.

ذلك الإحباط الذي كان يعتلج نفسية الأمير حسان وجعله، يخرج من قصره ليتفقد أحوال الرعية.

أن هارون الرشيد يجسده الأمير في المسرحية وقد حدث يوماً أن خرج هذا الأمير من قصره متنكراً رغبة منه في معرفة أحوال الرعية، ومن هنا نلمس تشابها واضحاً بين النص الشعبي والمسرحية.

يجعل الكاتب رجل الشارع البسيط سلطاناً على البلاد لأنه يدرك مدى مكابدة هذا الرجل لصروف الظلم. وجدير بالذكر أن الكاتب يجعل الصدفة هي التي تلعب دورها في اختيار الشاطر حسن حاكماً على البلاد نظراً للتشابه بينه وبين الأمير، في حين نجد أن الحكاية الشعبية تروي أن الخليفة هارون الرشيد شاء يوماً أن يعبث بأبي الحسن المغفل الذي صادفه أثناء جولاته الليلية التي كان يقوم بها مع وزيره جعفر وسمعه يتمنى لو يصبح خليفة ليحكم البلاد بالحق. ويعكس لنا النص الشعبي حلم أحد أفراد الشعب في حكم نفسه بنفسه حتى يدحر الظلم.

بعض العناصر الجديدة التى أضافها السيد حافظ إلى نصه المسرحى:

أرتشف مبدعنا من نبع ألف ليلة وليلة وقام بتطويعه وانتشاله من ماضوية الحدث ليتحول زمان الحكي كان إلى ما يمكن أن يكون أو ما رمضاني "معطي ذاتياً بعدما

كان معطي موضوعياً لأنه أضفي عليه موقفه معه انطلاقاً من رؤيته للعالم، وبالتالي من موقفه الأيدبولوجي [١]

أن التشابه بين الشاطر حسن والأمير شيء أبدعه المؤلف وجعله أساساً لقيام الشاطر حسن بمهام الحكومة مدة ثلاثة أيام بيد أننا في الحكاية الشعبية نلحظ بأن حلم "أبو الحسن المغفل" بأن يكون خليفة هو الذي جعل هارون الرشيد يوليه هذا المنصب لمدة ثلاثة أيام.

في النص الشعبي لا وجود لشخصية ست الحسن ابنة عم الأمير حسان التي ظهرت في المسرحية، كما أن السيد حافظ أضاف مشهد السوق وحادثة وقوع كيس النقود من الأميرة حتى يتصاعد الخط الدرامي ليصل إلى الذروة حينما يتعرف الأمير على شخصية الشاطر حسن.

غير الكاتب في شخصية الشاطر حسن بأن جعلها تجتاز زمن الحلم كما هو الشأن عند أبي السحن المغفل ليجسد ملامح المواطن الشريف الذي يحمل الأمل والعمل في تحقيق مجتمع فاضل يسوده العدل الاجتماعي.

عدل السيد حافظ في شخصية الشاطر حسن بأن جعله يشبه الحاكم ولهذا السبب اختاره لينوب عنه في تسيير شئون الدولة، كما أن كاتبنا لم يجعل المخدر وسيلة لنقل أبي السحن المغفل إلى القصر كما هو الشأن بالنسبة للنص الشعبي، وإنما جعل حادثة وقوع الكيس من ست الحسن في السوق وعثور الشاطر حسن عليه سبباً في ذهابه إلى القصر.

لقد أغني المبدع تجربته المسرحية وجعل من شخصية هارون الرشيد رمزاً لأمير في حين عدل شخصية أبي الحسن المغفل في شخصية الشاطر حسن. ولعل كاتبنا اختار اسم الشاطر حسن ليبرهن للطفل أن هذا الرجل ليس ساذجاً كما هو الأمر بالنسبة للحاكية الشعبية، وإنما هو تجسيد لملامح البطولة التي تجسم المثل العليا، وتحقق الرغبات والقيم والفضائل التي ينادي بها المجتمع الشعبي.. وتؤكد في الوقت نفسه الإحساس العظيم بالموطنة والتفوق الحتمي على ظالميه وتعبر عن كراهية الإنسان الشعبي البسيط للضم وضرورة المبادرة إلى رد الظلم إلى نحو الظالمين [٢]

---

(١) جدلية الخفاء والتخلي في مسرحية ظهور واختفاء أبي ذر الغفارى محمد عبد العزيز نظمي – السيد حافظ بين المسرح التجريبي والمسرح الطليعي / مركز الوطن العربي رؤيا/ ص: ١٩٠

(٢) محمد رجب النجار: "حكايات الشطار والعبارين في التراث العربي عالم المعرفة / المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت/ سبتمبر / ١٩٨١/ ص: ٤٣٢

كما أن الشاطر حسن لم يبهره وهج السلطة مثل أبي حسن المغفل هذا الذي اعتقد بأنه الأمر الحقيقي للبلاد حينما نقله حراس الخليفة هارون الرشيد إلى القصر وسقوه مخدراً، فوجد نفسه محاطاً بالخدم والشحم فاعتقد بأنه الخليفة للبلاد فأخذ يأمر وينهي على هواه. ونفس الأمر نجده في مسرحية سعد الله ونوس "الملك هو الملك" مع العلم أن الحاكم في هذه المسرحية أراد أن يمارس لعبة حتى يذهب عنه السأم فأختار أبا عزة ليقوم بدور الملك، وما أن ارتدى هذا الرجل زي الملك حتى أصبح الكل يدين له بالطاعة العمياء. وبالرغم من أنه كان يحلم بشنق شهبندر التجار وتجار الحرير الذين يتحكمون في أرزاق الناس إلا أنه بمجرد اعتلائه عرش البلاد انتهج طريق الإرهاب، فحتى حينما تأتيه زوجته لتشتكي له حالها – ظناً منها أنه السلطان – من ظلم التجار وتآمرهم على زوجها يدافع عن هؤلاء ويحكم على زوجها بالتجريس.

وفي مسرحية الملك هو الملك يشير سعد الله ونوس أن تغيير الأنظمة السياسية لا يمكن أن يغير أساليب الحكم. إذ أن استبدال حاكم مكان آخر لا يمكنه أن يؤدي بأي حال من الأحوال إلى التغيير الجذري. إلا أن فلسفة السيد حافظ في تغيير الأنظمة السياسية قائم على أساس تفاؤلي على اعتبار أن ابن الشارع قادر على تفويض الأنظمة الديكتاتورية على عكس سعد الله ونوس الذي يعتبر الحاشية هي المالكة لناصية الحكم.

إن الشاطر حسن حينما نصب كحاكم للبلاد لم يعمه بريق السلطة ولم يصدر أحكاماً جائرة في حق الشعب وإنما مثل ذلك الإنسان الشاطر الذي استطاع أن يدير دولاب الحكم لصالح الشعب. ومن هنا أراد الكاتب أن يؤكد على أن الإنسان موقف لا يمكنه أن يتحول بل يبقى هو ذاته كما بدأ.. وكأن بهرجة السلطة لم تؤثر فيه لتصنع منه إنساناً آخر كما حدث عند سعد الله ونوس.. وكما حدث أيضاً في الحكاية الشعبية ذاتها التي استقى منها السيد حافظ مادة مسرحيته. لقد أراد المؤلف أن يبرهن هنا على أن الإنسان عنصر غير قابل للتحويل والتغيير والتحوير، طالما تدعمه نظرية أو يستند على مبدأ(١)

يمكن الإقرار بأن السيد حافظ يجعل من حكاية أبي الحسن المغفل مع هارون

(١) نادر القنة : النشاط المسرحي في الكويت هذا العالم / مجلة الكويت / عدد ٢٨ / سبتمبر ١٩٨٤ / ص: ٧١

الرشيد ركيزة هامة للمسرحية ويسقط عليها أحداث القضية الفلسطينية وهذا بالضبط ما يؤكده قائلاً: "في الشاطر حسن نعتمد على أسطورة أبي الحسن المغفل مع هارون الرشيد ومع قصة فاليري ومع إسقاط معاصر ومباشر يهم كل دولة وكل بيت وكل ركن هو وضع العرب مع إسرائيل وكيفية مواجهة العدو والدفاع عن الأرض والعرض بالسلاح لا بالكلام [١]

توظيف السيد حافظ لأسطورة أوديب:

بعدما صاغ سوفوكليس أسطورة أوديب صياغة مسرحية وتناولها توفيق الحكيم في مسرحية أوديب يضعنا السيد حافظ أمامها ويجعلها موضوعاً لحلم الشاطر حسن. ومما ينبغي التأكيد عليه أن المبدع في استلهامه لهذه الأسطورة يختلف عن التوظيف الحرفي لها. فإذا كان القدر المنحوس ظل يلاحق أوديب في الأسطورة حتى أسقطه في هوة الإثم. لأن القدر في نظر الإغريق لا يمكن مقاومته – فإن الإنسان عند السيد حافظ كما يقول د. نادر القنة إنسان" يتحكم فيه القدر الاقتصادي والسياسي والاجتماعي. وهذا ما يحدث مع الشاطر حسن حينما يتخذ قراره للحرب ولا شيء غير الحرب.[٢]

الأسس التربوية لمسرحية الشاطر حسن:

تحقق مسرحية الشاطر حسن غايات تربوية وسيكولوجية هامة بالنسبة للطفل، فهي تعمل على ترسيخ فضيلة الأمانة في نفسيته والدفاع عن الوطن.

وهذا ما يتجسد من خلال الأعمال الرائدة التي أنجزها الشاطر حسن قبيل تسلمه الحكم وبعده.

كما يستحث السيد حافظ الصغار على الاقتداء بأعمال "حسن" الشريفة التي ترفض الضيم وتعمل على نشر ألوية الخير في كل أرجاء البلاد وعليه فإن مبدعنا يعطي قيمة ودرساً للأطفال في أن العمل الشرف واجب وأنه يزيد من ارتباط الفرد بالبيئة والمجتمع وأيضاً يعطي أهمية لمفهوم العدل والحكم عندما أمر الشاطر حسن بالإفراج عن كل المظلومين، جزيرة الحوت.. وهنا يعلن الشاطر حسن الحرب من أجل استرداد الأرض وتشارك مجاميع الأطفال مع الكبار في خوض

---

(١) السيد حافظ في حوار مع محمد يوسف حول مسرحية الشاطر حسن مجلة مرآة الأمة/ ٢٦ سبتمبر ١٩٨٤ / ص: ١

(٢) نادر القنة: النشاط المسرحي في الكويت هذا العام/ مجلة الكويت / مرجع سبق ذكره / ص: ٧١

غمار الحرب.. وهنا يرسخ الكاتب مبدأ هاماً وهو أن كل إنسان مهما كان صغيراً أو كبيراً له دور في تحرير الأرض واستردادها من المغتصب.(١)

والواقع أن السيد حافظ يعمق تفكير الطفل وقناعته بأهمية القضية المطروحة أمامه ومن ثم فهو يقر بأن الإنسان موقف وأن الحاكم حينما ينزل إلى شوارع المدينة يقف عن كثب على هموم الشعب وآلامه وآماله فيستبصر الأمور، فتصدر أحكامه بتلقائية بعيداً عن وصايات المنافقين الذين يتسترون وراء زيف السلطة لإرضاء نزواتهم الشخصية هذه أذن هي لعبة الكاتب التي يريد أن يوصلها إلى الأطفال جيل الغد.. الذين عليهم أن يعيشوا الحرية والكفاح والدفاع عن الوطن. (٢)

إن أوزوريس يلح على ضرورة بناء إنسان صالح قوي الشخصية يتسلح بالقيم الفاضلة والأخلاق النبيلة لأن البراعم تجسد الطموح والفرح والشمس المشرقة المضيئة فوق ربوع الوطن. وعلى أي فمسرح الأطفال على حد رأيه يحتوي على مدن وقيادات رائعة وأرضية جديدة حيث الشمس لا تغيب في الليل ولا يخدع فيها فكر الأطفال الأبيض العملاق.(٣)

تعرض مسرحية الشاطر حسن أيضاً إلى ضرورة الذود عن الوطن وعدم الضعف والاستكانة أمام الأعداء. وقد استخدم مبدعنا رموزاً ودلالات تتناسب مع ذهنية الطفل. فها هو الشاطر حسن يعلن الحرب على جزيرة الحوت التي اغتصبت جزيرة الأمل. فرمز بالحوت إلى الاستعمار الذي دنس بأقدامه طهارة الأرض، بالإضافة إلى الوزير جعله رمزاً لتلك الفئة المظللة التي تقدم تقارير مزيفة للحاكم.
فيتعمد تعتيم وإخفاء كل ما يعاني منه الشعب من فقر وجوع.
وكذلك ست الحسن التي رمزت إلى الخير والإنسانية المضيئة التي تناضل من أجل مستقبل إنساني لإمكان فيه للظلم.
والملاحظ أن الكاتب يعمق الوعي الوطني للطفل من أجل انتشال البلاد من هوة الظلم وتحقيق العدالة الاجتماعية، ومن ثم يستهدف السيد حافظ تعبئة الصغير وتحريضه ضد النظام الرجعي الذي يعادي الشعب المتمثل أساساً في الوزير.

---

(١) عزت علام : فقد وتحليل مسرحية الشاطر حسن / مجلة عالم الفن ١ سبتمبر ١٩٨٤ ورد هذا المقال في كتاب دراسات في مسرح السيد حافظ ج ١ / ص: ٧
(٢) صالح الغريب: يحكي بالسياسة والحل عنده هو إعلان الحرب الهدف السبت ١ سبتمبر ١٩٨٤ / المرجع السابق/ ص: ٢٥
(٣) السيد حافظ: / الكاتب باعث الحرية ورائدها

إن وعي الطفل العميق للقيم الإنسانية ينبت العمل الثوري لديه فيساهم في مواجهة وباء الاستعمار يقول محسن الخياط يمتلك مسرح الطفل القدرة على تثوير أطفالنا.. وزرع كل القيم الثورية والإنسانية والأخلاقية فيهم منذ الصغر. [١]

وعليه يريد السيد حافظ أن يجعل الطفل صانعا لمستقبل الأمة العربية التي ترفض كافة الحلول الاستسلامية وتدرك بوعي سياسي واجتماعي الكلمات المدوية التي تقدم على الخشبة. وفي هذا السياق يطرح النص أكثر من قضية حياتية هامة منها المحبة والتواصل والترابط الاجتماعي والصدق في العلاقات الإنسانية وحرية الفرد.. أضف إلى ذلك رفض الحلول الاستسلامية[٢]

مما لا شك فيه أن مبدعنا يفتح أمام الطفل آفاقا رحبة ليتجاوز لحظته الراهنة عن طريق التغيير والدعوة إلى عالم تنمحي فيه الفوارق الطبقية وتنتصر القوى الخيرة. ويرى بعض النقاد أن هذا العمل الدرامي لم يقدم الأهداف التربوية المرجوة التي تخدم الطفل على اعتبار أن الأنساق الفكرية التي اشتمل عليها النص لا يمكن أن تصل إلى ذهن الصغير لأنه لا يرقى إلى مستوى فهم الرموز فهو بحاجة إلى أفكار واضحة في شكل بسيط وأنيق وهذا ما يؤكده الناقد صالح البدري "أن هذا العرض المسرحي لم يلتزم أبداً بوعده بتقديم مسرح للطفل.. حيث أن الأفكار المطروحة في هذا النص.. لا تستطيع أن تصل إلى ذهنية الطفل الذي يحتاج في هذه السن إلى أفكار تربوية محددة وواضحة.. تزرع في نفسه قيماً من الخير والجمال والعمل وحب الوطن.. إن ما يقدم له.. على مستوى معين من الغربة.. وبهذه المفاهيم الأيديولوجية والطبقية.. أو أطروحات كبيرة القصد كالحرية والاضطهاد والظلم وتحرير الأرض المحتلة.. لأنه من الممكن التعبير عن ذلك.. وتقديم هذه المفاهيم ولكن بالشكل المبسط القريب من فهم ومدارك هذا الطفل.. [٣]

الواقع أن الطفل ليس بالفرد الساذج الذي لا يمكنه فهم الأفكار التربوية التي تطرحها المسرحية لأنه محاصر بواقعة السياسي يستوعب خطورة الفوز

---

(١) المسرح الذي نريده الكتاب والتوزيع والإعلان والمطابع طرابلس ليبيا ط ٢ / ١٩٨٢ / ص: ٥٩

(٢) حسن عبد الهادي : الشاطر حسن خطرة متطورة في مسرح الطفل ورد هذا المقال في كتاب دراسات في مسرح السيد حافظ / ج ١ / ص: ٤٥

(٣) صالح البدري : الشاطر حسن مجلة عالم الفن سبتمبر ١٩٨٤/ ورد هذا المقال في كتاب دراسات في مسرح السيد حافظ / ج ٢ / ص: ٧١

الصهيوني على فلسطين. ومن ثم فحكاية الشاطر حسن تعبر عن وجه القضية الفلسطينية التي يسمع عنها الصغير والكبير عبر الأثير في نشرات الأخبار إلى آخره.

وجدير بالذكر أن السيد حافظ توجه إلى مسرح الطفل ليغرس بذور التمرد والثورة في نفسية الصغير على أعداء الأمة العربية، ولينقل له صورة حية عميقة لواقعنا العربي حتى تتجسد أمام أطفالنا التصورات السياسية للقضية الفلسطينية وأبعادها المستقبلية. وبما أن إسرائيل تقوم بتربية الطفل اليهودي على كراهية العرب فإن مبدعنا يلتجئ إلى تسييس مسرح الطفل مثلما تفعل إسرائيل. من هنا حاولت أن أبين لأطفالنا بأن إسرائيل عدوة لنا وأن المشكلة الفلسطينية قائمة ولم تنته ولن تنتهي إلا بالقتال. والحرب والنضال والعمل السياسي [١]

ومهما يكن من أمر فإن مبدعنا أراد أن يوضح للطفل أن ما يراه الآن استسلام وليس بسلام. [٢]

إن المؤلف يثبت للطفل أن تغيير الحاضر العربي رهين بإحداث ثورة عارمة على الأوضاع الراهنة ودك الأنظمة الفاسدة لتقوم على أنقاضها أنظمة مغايرة تؤمن بحرية الإنسان في صنع التوجهات والاختيارات. ومن ثم يقر بأن الحرية لا يمكن أن تسترد إلا بالعمل النضالي. ولقد لاحظ بعض النقاد أن هذا العمل الدرامي لا ينسجم والمستوى الفكري للطفل. إلا أن فيصل السعد يرى العكس حيث يقول إننا مطالبون بتدريب الأطفال على الجملة الغريبة عن مستواهم والتي ترقيهم إلى مستوى من الوعي أفضل مما هم عليه. [٣]

وعليه فإن أوزوريس يعتمد الاستفزاز السياسي لتحريض الطفل على مواجهة الظلم عن طريق إعلان الحرب. ومن هنا نستشف أن الوعي التاريخي للصغير لا يقل أهمية عن الكبير لأنه يساهم في أدلجه المتلقى حتى يناضل قوي الشر في المجتمع الحاضر ويكافح.. ويبني ويشيد ويبذر ويزرع زهرة الحرية. [٤]

---

(١) السيد حافظ: الشريط المسجل بتاريخ ٢٣ ديسمبر ١٩٩٠

(٢) السيد حافظ : صلاح البابا في ندوة مسرحية عن الشاطر حسن مجلة عالم الفن / ٢٣ ديسمبر ١٩٨٤ / ورد هذا المقال في كتاب دراسات في مسرح السيد حافظ/ ج ١ / مرجع سبق ذكره / ص: ٥٢

(٣) فيصل السعد: الشاطر حسن / مجلة الرأى العام / ١٩ سبتمبر ١٩٨٤/ ورد هذا المقال في كتاب مسرح الطفل في الكويت / مرجع سابق ص: ٣٨

(٤) عز الدين المدني : الأدب التجريبي سلسلة رؤيا للدراسات المسرحية ص: ٢٦

إن مسرحية الشاطر حسن تعبر عن الواقع السلبي العربي وتكشف العفن الذي يستشري في جسد الأمة العربية. ومن ثم تساهم في تكوين الطفل النموذجي الذي يعتمد على النفس ويترعرع على حب الخير حتى لا ينصهر في بوتقة الخنوع والتراجع عن مواجهة الأعداء. والحقيقة أن السيد حافظ يتأسف على آمال إليه مسرح الطفل في الخليج العربي ويدعو الدولة إلى تدخل عاجل من أجل إنقاذه من المغرضين. نحن نحتاج إلى تدخل الدولة في الكويت للقضاء على ظاهرة المفسدين في الفكر الذين يقامرون باسم مسرح الأطفال.. ويعربدون بمشاعر الطفولة ويفسدون أفكارهم. [١]

لاغرو أن نقول بأن طفلنا العربي يعاني الظلم من إجراء تهميش الكبار لمسرحة واختصارهم على توجيهه بالطريق المباشرة التي تنصح بالجهل والتزمت وهذا بالضبط مما جعل مبدعنا يقول والطفل العربي مظلوم ومكبوت ويعاني من تصرفاتنا الجاهلة. وهو يطمح إلى الحرية في جميع مظاهر الحياة.. نحن محاصرون بالتخلف والقضايا التي تحاصرنا شائكة هو أول من يحس بالتغيير الذي سيطرأ.. ولقد شعرت أن مسرح الكبار يحتضر وعلينا غلق أبواب المسرح الكبير وأن نكتب للأطفال حتى نحقق حلماً قيل عنه ذات يوم إنه حلم مجنون. [٢]

أن مسرحية الشاطر حسن تهمس في أذن البراعم لا تتخاذلوا ولا تتقاعسوا عن أداء واجبكم الوطني. فأنتم الحلم الذي تعيش من أجله الأمة العربية وتأمل فيكم الخلاص من ربقة الدخيل، فكأن مبدعنا يدعو الأطفال إلى عدم الوقوع في أخطاء الكبار التي أسفرت عن انهزامهم وتراجعهم أمام العدو وخير مثال نستدل به هو رأى الكاتب نفسه حول المسرحية نقول للأطفال يكفي أننا أنجبنا لكن أنتم ارفعوا رؤوسكم عاليا.. فأنتم القادمون. [٣]

لعل وشائج المشابهة واضحة بين هذا العمل الدرامي ومسرحية الساحرة لفلق الحكيم خصوص راي بما التحب الفلسطينية ويعتمدون لرمز وعلى ضوء مما يجعل السيد حافظ لعدو الصهيوني مجسد في جزيرة الحوت، أما فائق الحكيم فيوحي إليه

---

(١) سامي الباجوري : الكتابة المسرحية للأطفال في الكويت تتطلب تدخل الدولة لإنقاذها من المفسدين / السياسية ملحق كل أسبوع ١ سبتمبر ١٩٨٤ ص: ٣

(٢) السيد حافظ في أحد حواراته الكاتب باعت الحرية ورائدها

(٣) محمد يوسف في حوار مع السيد حافظ مؤلف مسرحية الشاطر حسن / مجلة مرأة الأمة /٢٦ سبتمبر ١٩٨٤ / ص: ١

في صورة الساحرة الشريرة، ومن جهة أخرى يورد كاتبنا تصرف الشاطر حسن حينما أراد أن يقفز على سور القصر لكي يسلم كيس النقود إلى الأميرة ست الحسن – مع العلم أن أحدا لم يمنعه من الدخول إلى القصر عن طريق الباب – أن يؤكد للطفل سلبية اتباع الأساليب الملتوية للوصول إلى الهدف وهذا في حد ذاته يكتسي دلالة تربوية تكمن في عدم تسلق السور لأن في ذلك خطراً من ناحية ولأنه، يشبه أساليب السارقين واللصوص من ناحية أخرى، فما دامت غاية الشاطر حسن نبيلة كان الأجدر به أن يطلب مقابلة الأميرة حتى يعطيها النقود التي سقطت منها.

أما الهدف السيكولوجي الذي يتأسس عليه هذا العمل الدرامي هو إشاعة المسرح في نفسية الأطفال لتخرجهم من روتينية الحياة المملة. ولأمراء إذا قلنا أن الطفل بعيد النظر في مشاكله الحياتية ويلتمس لها حلولا. ومهما يكن من أمر فقد عاش الكبار والصغار أحداثاً مشوقة تقربهم من قضاياهم المصيرية وبالفعل فقد حقق هذا العرض المسرحي مسرح الفرحة للكبار ونواحي البهجة للصغار. [١]

والملفت للانتباه أن مسرح الطفل بالنسبة للسيد حافظ هو الذي تكتشف فيه وردة جديدة تقدمها للأطفال وتمسح عن أعينهم قذارة ما يشاهدونه من مسلسلات هزيلة.. فربما نستطيع أن نمهد لمسرح القرن الحادي والعشرين بمسرح جديد يخدم جمهورنا ربما هؤلاء للأطفال في المستقبل وربما هم الذين يحولونا إلى صفوفهم نكتب لهم ونعمل من أجلهم. أن نحول الكلمة إلى قمع وصوت له صدى وبراعم تتفتح على امتداد كل مسرحية أكتبها لمسرح الطفل أشعر أنني أخطو عتبة دنيا جديدة.[٢]

إن السيد حافظ يريد أن يقدم للطفل الورود واللؤلؤ وصفاء الغد الذي يتحقق فيه النصر للأمة العربية لأن الطفل يصرخ في دمنا دامعا على هزيمتنا المنكرة لذا يجب أن تقدم له البشائر ونبض المستقبل المحبوب وتلألؤات الغد الأفضل حتى تكون كلماتنا ساحات وحدائق ومصابيح وهواء وحباً. [٣]

---

(١) محمد مبارك : مسرحية الشاطر حسن / دراسة / جريدة الوطن ٢٢ سبتمبر ١٩٨٤ ورد هذا المقال في كتاب/ دراسات في مسرح السيد حافظ/ ج ١ / مرجع سبق ذكره/ ص: ٨١

(٢) سامي الباجوري:الكتابة المسرحية للأطفال في الكويت تتطلب تدخل الدولة لإنقاذها من المفسدين / مرجع سابق/ص٤

(٣) السيد حافظ في حوار مع طه أمين: مؤلف مسرحية السيد حافظ / جريدة الرأى العام/ ١٢/١٠/١٩٨٣ / ص : ٢

صفوة القول أن الطفل العربي يعي كل ما يجري على الساحة السياسية وهذا ما تنطلق به التجارب اليومية حيث نجده يهتف بالوطن والحرية، وخير مثال على ذلك ثورة الحجارة التي تعبر عن جيل الغضب، فتزهر الحجارة في كف أطفال أبرياء لتعلن عن بشارة النصر. وعليه فبراعمنا يستوعبون المجريات السياسية ولهذا سبب عمل السيد حافظ على تسييس مسرح الطفل متحدياً بذلك انتقادات بعض الجهلة الذين واجهوا إبداعاته الخاصة بالطفل بعاطفة من ردود الفعل يقولون أنت تكتب للطفل أعلى من مستواه قلت أنا أكتب من مستواه وأتحداكم. قالوا أن الطفل لا يفهم في السياسة قلت يفهم. وعندما قدمنا إحدى المسرحيات المسيسة للطفل كان التصفيق في الصالة يرتفع أكثر مما يفعل الكبار الذين مات في داخلهم كل إحساس بالوطنية نتيجة الظروف السياسية والقهر الاجتماعي. (١)

إن مسرحيات السيد حافظ الخاصة بالطفل كما هو الشأن في مسرحه التجريبي أشعلت فتيل النقد.. فهاهم التربويون يحملون على الكاتب متغافلين على أنه خريج كلية التربية. وهذا ما يفسره قائلاً: "أزمة مسرح الطفل تكمن في بعض النقاد الجهلة الذين يقولون ليس هذا بمسرح طفل فنسألهم ببساطة ما هو مسرح الطفل فيقولون لا نعرف أنه مسرح آخر، فأحيانا يكون المعوق الأساسي لمسرح الطفل هؤلاء السادة أنصاف الكتاب.(٢)

دراسة الشخصيات:

يقول محمد مسكين: "أن الشخصية المسرحية هي العلة الأيدولوجية.. للكتابة المسرحية.. لا مسرح بدون شخصية" (٣)

وعليه تظهر لنا مقدرة الشخصيات المسرحية على تجسيد السلوك الإنساني والأبعاد النفسية كالتصرفات والتفكير إلى غير ذلك. ومهما يكن فإن مسرحية الشاطر حسن تحتوي على شخصيات مهمة من بينها.

الشاطر حسن:

يعد البطل المحوري للمسرحية، فهو شاب يتصف بالأخلاق الفاضلة كما أنه يقدم يد المساعدة لكل من يطلب منه خدمة ما. وخير مثال على ذلك أنه حينما كان يتجول في السوق مع صديقة مختار يعثر على كيس نقود الأميرة ست الحسن. وبالرغم

---

(١) السيد حافظ / الشريط المسجل بتاريخ ٦ نوفمبر ١٩٩٠
(٢) السيد حافظ/ الشريط السابق
(٣) الكتابة المسرحية التاريخ والمعرفة والجمال لو ٢٥ نوفمبر ١٩٨٢ ص: ١٠

من فقرة يحاول أن يعيده إليها. والواقع أن هذه الالتفاتة المحمودة من البطل تحدث طفرة في حياته فحينما يذهب إلى القصر ليسلم الكيس إلى ست الحسن يلاحظ السلطان التشابه الكبير بينه وبين الشاطر حسن، فيعينه حاكماً على البلاد لمدة ثلاثة أيام. وعلى هذا الأساس يقوم بإنجازات رائعة لم يستطع الحاكم الأصلي أن يحققها طيلة فترة حكمة. والحق أن الشاطر حسن يقدم المساعدة إلى الغير دون أن ينتظر المقابل.

الشاطر حسن: ببلاش يعني الواحد إذا ساعد الناس مش لازم يأخذ منهم أجر.. أعملوا الخير وأرموه في البحر. (١)

وفي جزيرة الأمل التي تحفها المخاطر وتتربص بها الخطوب تبرز لنا شجاعة الشاطر حسن وإيمانه الراسخ بقدسية القضية التي يدافع من أجلها.

الشاطر حسن: إذ كنتم عايزين السلام معناه لازم تسيبوا الأرض اللي استحليتوها.. وإلا تأكدوا إحنا ما راح نسكت عن شبر واحد من أرض جزيرة الأمل. (٢)

وثمة فضيلة أخرى يتميز بها الشاطر حسن هي الوفاء بالعهد والعفة ومقاومة الظلم.

الشاطر حسن: عيب يا مولاي أنا وعدتك ووعد الحر دين.

السلطان: عملت إيه في الثلاثة أيام.

الشاطر حسن: أول يوم سمعت شكوى المظلوم، ثاني يوم حققت العدل ثالث يوم ظلمت..

الشاطر حسن: ظلمت نفسي لأنني فكرت أني السلطان الحقيقي. (٣)

كما تتضح لنا أمانته، فبالرغم من احتياجه المسيس إلى المال أبي أن يفتح كيس نقود الأميرة حينما طلب منه صديقة ذلك.

الشاطر حسن: لا عيب لازم ترجعوا. (٤)

بالإضافة إلى اقتناعه واقتصاره على القليل من الزاد وتضحيته من أجل الغير.

من المؤكد أن الشاطر حسن لا يؤمن بالخرافات ويرفض الخزعبلات وخير ما نستدل به هو موقفه من قميص السعادة الذي خصص له السلطان الحقيقي جائزة. ومن هنا تبدو عقلانية الشاطر حسن لأن السعادة في نظره لا يمكن أن يحققها

---

(١) السيد حافظ: مسرحية الشاطر حسن توزيع مركز الوطن العربي رؤيا / ص: ٧
(٢) المسرحية السابقة/ ص: ٣٠
(٣) المسرحية السابقة/ ص: ٣
(٤) المسرحية السابقة / ص: ٨

مجرد قميص.

وهذا ما يؤكد الحوار التالي:

الشاطر حسن: العملية كلها كذب في كذب ما فيش حاجة أسمها قميص أسعد سعيد.[1]

شخصية الحاكم:

تجسد مثالا للملك السلبي – على الأقل في أول المسرحية – خصوصاً وأنه يتشبث بالخزعبلات ويؤمن بفعالية قميص السعادة كعلاج له من مرضه المزعوم، ويصوره السيد حافظ كشخصية ضعيفة لا تملك اتخاذ القرارات بالحوار ويعتمد القمع من أجل خنق الحريات حتى وأن تعلق الأمر بأقرب الناس إليه. ويمكن أن نلتمس للحاكم التبرير خصوصاً وأن أحكامه كانت تصدر تحت ضغوط الوزير.

السلطان: تمنع الأميرة ست الحسن من مغادرة حجرتها وتعامل كسجينة. [2]

وبالرغم من ذلك نلمس مدى حب الحاكم لبلاده وشعبه وإيمانه بضرورة تحرير جزيرة الأمل.

حسان: أنا مش ممكن أتجوز وسكان جزيرة الأمل مطرودون في كل مكان ازاي استريح وهم قاعدين يتعذبوا. [3]

علاوة على إيمانه بضرورة تجميع الصفوف والاتحاد في سبيل دحر القوى. العدوانية التي تستهين بمقدسات الأمة العربية.

السلطان: المصيبة أني ما أعرفش أعمل حاجة بنفسي وايد واحدة ما تصفقش لازم الناس والشعب كله يبقى معنا. [4]

كما أن الحاكم انتقل من السلبية والجمود وسار في خط تنامي ليتحول من حال الركون في القصر وانتظار التقارير إلى حال النزول إلى السوق وتلمس مشاكل العامة، والإحساس بشدة وقع الفقر الذي يسحق الشعب، فنزوله إلى السوق بعد ولادة لحياة جديدة أكثر قوة وصلابة. وهكذا يزداد خبرة ومعرفة بالناس فيضع حداً لممارسات المغرضين ومنهم الوزير وأتباعه.

السلطان: أول مرة أحس بالشعب وأحس بالناس..

السلطان: أسمع يا وزير أنت طول عمرك جشع وطماع.. دلوقت أنا ممكن أسامحك

---

(١) المسرحية ص: ٣
(٢) المسرحية :
(٣) المسرحية / ص: ٤
(٤) المسرحية : ص ٣

على شرط من هنا على الحرب رأساً.[١]

الوزيـــر:

صورة واضحة وصادقة تجسد نفاق وأنانية بطانة السوء التي تنتهز الفرص لتحقيق نزواتها الشخصية، يرمز به الكاتب إلى أولئك الوزراء الذين يحجبون الحقائق عن أعين السلاطين ويعتمدون الخداع والتمويه حرصاً على مصالحهم الذاتية، مظهرين إخلاصهم وولاءهم المكين لسدة الحكم.

الوزير:.. أقنعته أنه مريض ودفته للطبيب والمنجمين، وأخليه يجرب أزاي إذا حارب راح ينشغل عن التجارة.[٢]

أيضاً تعبر تصرفات الوزير عن موقف سلطوى وتومئ إلى قساوة قلبه في معاملة الفئات الشعبية بمنتهى الاحتقار والازدراء ولا يتراجع الوزير لحظة عن حجب السلطان والأميرة عن الشعب ليجعلهما تحت قبضته متسترا بحجاب الخوف على صحة الحاكم.

الوزير: السلطان يمشي في الشارع.. ماتنسيش أن السلطان مريض وأي مكروب.. يزيد مرضه.[٣]

ولعل هذه الشخصية تشبه إلى حد كبير شخصية الوزير في مسرحية لعبة الحب والثورة للكاتب المسرحي السوري رياض عصمت. فكلاهما كان يعملان ضد نزول الملك إلى المدينة لكي لا يتعرف على حقيقة الواقع المزري.

الأميرة ست الحسن:

تعد نموذجاً للرقة. تعي أسباب تخلخل النظام داخل البلاد وتجسد الوعي الاجتماعي. ومن ثمة تدافع عن أطروحة العدل لهذا السبب تتعرض للقمع من قبل الوزير. وعلى الرغم من أنها تنتمي إلى الطبقة الحاكمة إلا أنها تحاول أن تذيب صقيع الضجر لتنفتح على واقع الشعب المسكين. تعبر أيضاً عن الاتجاه الرافض للظلم. ولعل السيد حافظ يعكس قناعته – من خلال شخصيتي الأميرة والشاطر حسن – ويجسد أفكاره التحررية وتطلعاته لممارسة الديموقراطية ومواجهة العدوان الخارجي.

كذلك نستشف أن الأميرة تعرف حقيقة الوزير الشرير الذي استبد بالسلطة وشكل حاجزا يفصل بين الحاكم والشعب.

---

(١) المسرحية
(٢) المسرحية : ص: ٦
(٣) المسرحية ص: ١٠

كما تعبر ست الحسن عن موقف أيديولوجي ينبع أساساً من الوعي السياسي لواقع الأمة العربية، ويسكنها هاجس السخط على ضياع جزيرة الأمل وضرورة الدفاع عنها من أجل تحريرها ن العدو.

ست الحسن: لازم نحارب لازم نحرر الارض من العدو.. [1]

يبدو أن الأميرة تخاطب بوعيها الخلل الحاصل في القصر وتمثل مع شخصية الأميرة في مسرحية لعبة الحب والثورة بما أن كل واحدة منهما اكتشفت أساليب التمويه التي يمارسها الوزير.

ولعل الكاتب يرمز بشخصية ست الحسن إلى الأمة العربية الباحثة عن الحرية والكرامة، ويكشف لنا بجرأة عن الظلم الذي عانت منه على يد ذلك الوزير المتجبر وبهذا يمكن اعتبارها شخصية مسرحية تتحرك خارج أسوار الزمن والمكان لتصبح رمزاً ممتداً إلى كل عاشق للحرية مدافع عن الظلم حتى وإن تعلق الأمر بأصحاب البيت الحاكم.

مختــار:

يعتبر مثالاً للإنسان الطيب الوفي لصديقة الشاطر حسن في فقره وبحبوحته. ولقد أسدى مختار خدمات إلى السلطان أثناء تواجده في ساحة السوق. أيضاً يحمل مختار وعياً جماعياً ويعكس البديل الثوري والدفاع عن الوطن ضد المغتصب.

مختار: لا مش مجانين الحرب طالت لازم أصحاب الأرض يرجعوا لأراضيهم، أنت ترض تنطرد من بيتك. [2]

الأسس الفنية في المسرحية:

أ- البناء الدرامي: لقد توفرت للكاتب العناصر الأولية في بناء المسرحية من قصة وشخصيات وحوار فاستطاع أن يبدع عملا دراميا ينقسم إلى فصلين.

إن أول ما يلفت انتباهنا ونحن نحاول سبر أغوار المسرحية هو تردد يد حامل الطبول معلنا عن بدء ساعة الحدث الدرامي.. ليس بدء العرض. وعليه برفض السيد حافظ التعامل مع المنهج الأرسطي القائم على وحدة الزمن والمكان والحدث لأن الصيغة الأرسطية تحول دون التواصل بين المبدع والمتلقى. وعلى هذا الأساس استبدل مبدعنا مصطلح العرض بمصطلح الحدث لأن العرض يحمل معاني الاستهلاك بدل الإنتاج فيتحول المتلقى الصغير إلى كائن فاعل وإيجابي بدل أن

---

(١) المسرحية / ص: ٢١

(٢) لمسرحية / ص: ٣١

يكون مجرد مستهلك.

إن الهيكلية الدرامية في هذا النص المسرحي جاءت أحداثها متماسكة حيث بدأت الأحداث صغيرة وناعمة تتناسب وعقلية الأطفال الذين كتبت من أجلهم هذه المسرحية وابتدأ التصاعد رويداً رويداً إلى أن تغيرت المواقع. (١)

بالإضافة إلى ذلك يكسر كاتبنا وحدة الحدث في المسرحية. ومن ثمة نجد أحداثاً من بين القصر والسوق تجري في أزمنة واحدة.

وإذا كان الصراع في المسرحيات التقليدية يمثل العنصر الأساسي فيها. ويحدث غالباً ما بين بطل المسرحية وقوى خارجية عن ذاته فإن السيد حافظ لم يبرز مثل هذا الصراع في المسرحية. وعلى ضوء هذا يبتعد عن الأسلوب الأرسطي في تطهير النفس من نزعات العنف وإثارة عاطفتي الشفقة والخوف. وفي المقابل يحل فكرة الإبهام والإقناع العقلي بدلا من التأثير الوجداني. ولعله يحاول من خلال هذه التقنية أن يخلق لدى الصغير وعياً أيديولوجياً.

ويحقق مقولة بريخت بأن المهم في الإبداع المسرحي هو إسهام المتلقى في عملية الخلق ومن ثمة لا يهدف إلى شحن المتفرج شحنة من الانفعالات المستمرة تجعله يكتسب هذه الانفعالات بطريقة فعالة. (٢)

ب- الحوار: يمنح للعمل الدرامي قيمته الدلالية وقد جاء في هذه المسرحية مركزاً ومختصراً بحيث نجد كل كلمة لها دلالتها الوظيفية التي تنسجم مع حدث وشخصيات المسرحية وتتطابق مع معطياتها ونضجها. كما أن مبدعنا ابتعد عن الثرثرة المملة في حواراته واعتمد التبسيط والتركيز حتى لا يبعث الصغار على الضجر من جراء التكرار.

ج- اللغة: يوظف السيد حافظ في هذا النص المسرحي اللهجة المضربة الكويتية، وهذا طبيعي خصوصاً وأن كاتبنا قضى زهاء عشر سنوات في بلاد الكويت بعيداً عن وطنه الأم مصر. وفي ظني أن الأطفال أدركوا مرامي المسرحية، استناداً إلى بعض التجارب التي أجريتها مع عدد من الأطفال ما بين ثماني سنوات و ١١ سنة اتضح لي أنهم نجحوا إلى حد ما في استيعاب أحداث المسرحية بالرغم من أنها كتبت

---

(١) عزت علام: مسرحية الشاطر حسن/ مجلة عالم الفن / الكويت سبتمبر ١٩٨٤ / ورد هذا المقال في كتاب دراسات في مسرح السيد حافظ / ج ١ / ص: ٦

(٢) قيس الزبيدي: يرتولد بريخت / مسرح التغيير ١٩٥٣ / ص: ٨٣

باللهجة المصرية. وأرى أن ذلك يرجع إلى متابعتهم المستمرة للمسلسلات المصرية على شاشة التليفزيون.

لقد أبدى الدكتور زيان أحمد الحاج إبراهيم تمنياته أن تكون لغة المسرحية هي الفصحى بدلا من اللهجة المصرية وفي هذا الصدد يقول "تمنيت أن تكون الفصحى هي لغة الشخصيات". (١)

د- الزمان: يلتقى زمن المسرحية بزمن آخر هو زمن هارون الرشيد حيث يحول السيد حافظ الزمن الماضوى إلى زمن متجدد يجد له ارتباطا في النحن والآن والهنا. ويمكن أن يعيش في كل وقت وأوان ويجسد أي حكم عربي. ومن هنا فقراءة المبدع للزمن تعد قراءة مسرحية وليست تاريخية على اعتبار أن شخصية هارون الرشيد تنفلت من أسر التاريخ لتصبح شخصية مسرحية.

هـ- المكان: يرتبط المكان في المسرحية بالأحداث والشخصيات ويمكن أن نجد أمكنه متعددة يجمعها فضاء مكاني واحد هو مدينة بغداد. وأول ما يلفت انتباهنا هو توظيف الكاتب للسوق في أغلب مسرحياته لأنه يعتبر مكاناً تجتمع فيه جميع الشرائح الاجتماعية كما هو الشأن في مسرحية سندريلا وعلى بابا ولعل سبب الذي يكمن وراء اختيار الكاتب لهذا المكان هو أن "العرب ارتبطوا بالسوق، فالسوق هو مجال البيع والشراء والفن والثقافة.(٢)

أن لشهر زاد وقد أدركها الصباح أن تكف عن الكلام المباح. كان لابد أن أتوقف بعدما حاولت أن استشرف آفاق مسرح الطفل وأرصد أسس الكتابة الدرامية للبراعم وشروطها الصارمة. وركبت أمواج المسرح العرائسي الآدمي، فاتضح لي أن أبا الفنون وسيلة تثقيف وتواصل فعالة يلعب دوراً وظيفياً في بناء جيل جديد. يتذوق فنون المسرح ويساهم في خلق المجتمع النموذجي. ومجمل القول إنه يعد ضرورة معرفية وتربوية وسيكولوجية لا غنى عنها في أي بلد يهب إمكاناته المادية والفنية خدمة لطفل اليوم أملا في رجل الغد.

إن مسرح الطفل ما يزال يعرف التهميش من الدولة والمهتمين، فأغلب العروض

---

(١) مسرحية الشاطر حسن : الأنباء / ١٠ سبتمبر ١٩٨٤ / ورد هذا المقال في كتاب دراسات في مسرح السيد حافظ/ / ج ١ / مرجع سبق ذكره/ ص: ٦٥

(٢) السيد حافز: الشريط المسجل بتاريخ ٢٣ ديسمبر ١٩٩٠

المقدمة تضع في اعتباراتها تحقيق الربح المادي حتى ولو كان ذلك على حساب الطفل الذي من المفروض أن نقدم له عملا يوسع من مداركه وفي هذا الصدد يذهب الكاتب المسرحي المقتدر السيد حافظ إلى أن فن الأطفال في وطننا العربي يجب أن يحمل قيماً ومواعظ أخلاقية مباشرة وإلا أطلقت عليه رصاصه التربويين.. إن طفلنا العربي لا رأي له وإنه شجرة لا ظل لها. (١)

اقترن اسم هذا المبدع المسرحي بمؤسسة البدر حيث بذل مجهودات جبارة في سبيل تعميق جذور مسرح للصغار، فانخرط في لهيب الكتابة للنشء كاختيار واع ومسئول عسير بحثا عن فجوة للأمل ينفذ من خلالها الطفل والمسرح على السواء.

والحقيقة أن مبدعنا يدرك خافايا الآلية التي تتحكم في هذا النوع من الدراما. وتضبط أنفاسها.

صفوة القول أن المؤلف يستفيد من الحكاية الشعبية ويوظفها وفق مضمون معاصر ويسقط عليها الأحداث الراهنة. ومن هنا فهو يؤذن بمسرح عربي للطفل قابل أن يكون محطة مشرقة تنتشر عبرها محطات أخرى تملك إضاءات مشعة في مستقبل دراما الطفل.

ويبقى أن نؤكد أن استلهام الكاتب للتراث الشعبي يهدف إلى تعميق الطفل القضايا السياسية من جهة، وإيقاظ روحه من اجل التفكير والمساهمة الفعالة في عملية التغيير.

وفي الختام، يطمح السيد حافظ إلى تكوين مسرح الطفل في مصر وفي جميع أنحاء العالم العربي. والحقيقة أنه قدم في الأيام الأخيرة تجربة مسرح للصغار في مصر، فقابلته مجموعة من المعوقات والاحباطات خصوصاً وأنه اكتشف هول التجربة، وبأن قلة قليلة هي التي تهتم بمسرح الطفل. ويحلم أوزوريس أن يجد الطفل العربي يقرأ عشر مسرحيات في الشهر. ويشاهد في كل بلد عربي مسرحاً للأطفال ومسرحا تجريبياً.. وسينما للأطفال في كل حي ودار..(٢)

انطلاقا من دراستي المتواضعة هذه أشعر بأن هذا الموضوع مترامي الأطراف يصب في فروع مختلفة. وهذا ما يستدعى من الباحثين حمل مشعل التنقيب فيه، وتسليط مزيد من الأضواء عليه.

ملحــق

(١) صادق يلي:مسرح الطفل وتجربته الجادة في الكويت/ مجلة العربي عدد ٣٠٧ / سنة١٩٨٤/ص:١٧٩

(٢) السيد حافظ: الشريط المسجل بتاريخ ٢٣ ديسمبر ١٩٩٠

حوار شخصى مع الكاتب المسرحى السيد حافظ

١- ما هو الدافع الذي جعلكم تكتبون للطفل ،هل كانت لديكم فكرة مسبقة؟

ج- في الحقيقة أن الطفل بالنسبة لي هو المستقبل وأنا قد يئست من الكتابة للكبار.. فالكبار في الوطن العربي لا يهتمون بالمسرح كوسيلة وأداة للتنوير.. أن يصبح الكاتب معزولا وبعيدا وكأنه يعيش في جزيرة نائية، وعندما يشعر الكاتب بالعزلة وهو داخل مجتمعة فإما أن يعاني من أزمة نفسية حادة فيصاب بالجنون أو يخرج إلى الشارع يطلق الرصاص على مجتمع بأكمله فيقتل ويصبح ظاهرة جنونية أو حادثة في جريدة. أو يهاجر والهجرة في الوطن العربي ذات شقين، إما هجرة إلى خارج الوطن. وإما هجرة إلى داخل أي العزلة والوصول إلى حالة من التصرف لكنني أرى في الطفل نوعاً من التحدى نوعاً من المستقبل.. ربما أكون من جيل أنا برئ منه وأنا تبرأت من جيلي أكثر من مرة، لأن جيلي قدم نفسه ضحية في حروب متتالية في حرب ٥٦، ٦٧، ٧٣ وجيلي أيضاً هو الذي تنازل وباع وساوم وغفل وتغافل ومات مبكراً وهاجر مبكراً وعاد بخيبة أمل في وطن غريب.. إنني ربما كتبت للطفل بحثا عن الطفل الذي فقدته في مرحلة عمري. فقد ولدت رجلا لم أولد مثل الأطفال ألعب في الشارع، ولكنني ولدت ووجدت نفسي مع أبي أساعده في العمل وأذهب إلى المحل في الساعة ٦ صباحاً وأنا طفل لم أتجاوز التاسعة، ثم أذهب إلى المدرسة ٧ والنصف ثم أعود إلى المحل للعمل معه حتى الساعة ٦ مساء ثم أذهب إلى معهد ليلى لأتعلم وأقوى فلي الدروس ثم أذهب في الساعة الثامنة والنصف مساء إلى المنزل لأنام واستيقظ مبكراً وأذهب إلى المحل مبكراً، وهكذا تحملت المسئولية منذ صغرى أي أجبرتني الظروف الاجتماعية أن أولد رجلاً، ففقدت معنى الطفولة، فعندما أكتب للطفل ربما أستعيد الطفولة التي فقدتها.. هل أكتب وأنا عندي فكرة مسبقة للطفل ؟ لقد قدمت عشر مسرحيات في الكويت وقطر والبحرين والعراق وأبي ظبي وسلطنه عمان. وكلما ذهبت إلى دولة عربية وجدت الأطفال يصفقون. هل تتخيلين أن الأطفال في الخليج العربي يحفظون مسرحيات أربعين صفحة.. ويشاهدونها في التليفزيون ٤٠ مرة حتى أن بعض المسئولين في قطر قال لقد أصبحت مقرراً على كل أولادنا.. في الصباح يشاهدون مسرحياتك في الفيديو، وبعد الظهر يتصلون بالتليفزيون يطلبون مسرحياتك. ونفس الشيء عندما قدمت إلى المحروسة (محروسة ذي مصر).. وقدمت مسرحية أولاد جحا في عز البرد في شهر ديسمبر فوجئت بآلاف الأطفال يملأون مسرح

السيد درويش.. هذا هو مشاهدي العظيم الذي لا يجامل الذي يصفق من القلب، ويحفظ من القلب كل الكلمات مشاهدي الذي تحديت به الأساتذة الأكاديميين في كلية التربية في الكويت وأنا خريج كلية التربية..

٢- نعلم بأن السيد حافظ مؤلف ومخرج مقتدر ما هو إحساسكم وأنتم تكتبون النص وشعوركم وأنتم تنقلون النص من المقروء إلى المرئى والمسموع؟

ج- السيد حافظ مؤلف ومخرج قضية.. أنا رجل مسرح أفهم في المسرح كل ما يدور على الخشبة.. كل ما يحدث من خفايا عندما أكتب فأنا الكاتب بعين المخرج، يقول المخرجون عني إنني كاتب استفزازاى لأنني أستفز فيهم قدرتهم الإخراجية فأنا أكتب وأخرج على الورق.. الحقيقة أن المسرح ليس حوارا فقط.. عندما أكون مخرجا لأعمالي ولأعمال غيري أكون أنا المخرج وأنا المؤلف ربما لأنني أخرج عملا لي أرى هذه العبارة غير منضبطة وأرى أنها يجب أن تتطور، فعيني وأنا المخرج غير عيني وأنا المؤلف.. إنني حريص عندما أخرج عملا لي أن أحذف أحيانا بعض الحوار وأن أضيف بعض الحوار لأن قدرة الممثل تدفعني إلى التغيير.. لي تلاميذ أصبحوا الآن مخرجين معروفين في مصر إلى حد ما يمارسون الإخراج وهم يدعون أنهم تجاوزوني، والحقيقة أنني عندما أرى أعمالهم أراني. ليس السبب أن أكون تلميذا لأستاذ عظيم ولكن السبب أن أدعى التمرد وأنا لازلت أخطو خطواتي الأولى أقفز قفزاتي الأولى.. ربما أنني في الإخراج تميزت بأنني قدمت أشعار محمود درويش بطريقة مختلفة عما تقدم في الوطن العربي كله، وقدمت محمود دياب وقدمت يوجين يونيل وحديقة الحيوان.. عندما أقدم بعض الأعمال التجريبية.. أعتمد على لغة الجسم في الممثل.. أنا لا أطلب بالفذلكات والتقليعات الفنية ولكنني أطلب بالتطور الواعي..

١- الاعتماد على الحكاية الشعبية ركيزة هامة من ركائز مسرح الطفل ، ما هى الأسباب التى جعلتكم تهتمون بالتراث..؟ وما هى النتائج التى توصلتهم إليها عند تعاملكم مع الطفل..؟

ج- الحكاية الشعبية في مسرح السيد حافظ مشكلة، أنا السيد حافظ ١٩٥٦ جلست أمام جدي العجوز والد أمي "أبو اليزيد الإمبابي" في قرية تسمى الظهرية بحيرة قال جدي سأحكي لك حكاية وفتح كتابا أصفر وقرأ حكاية عنتر بن شداد.. كأنه يغني ويرنم أشعار عنتر بطريقته القطرية البسيطة وكنت أهتز وأنا اسمع لجدي فرجة شعبية جميلة بين طفل وجده، كان جدي عندما أذهب إليه في القرية يشدني إلى الكتاب وكنت أرسل إليه رسالة اكتب له لابد أن تحضر لي معك الكتاب عندما

تأتي إلى الإسكندرية.. أمر غريب ارتباطي بعنتر وأبي زيد الهلالي.. هذه المكونات.. لا أستطيع أن أنفصل عنها.. ومضت الأيام، وإذا بي في يوم من الأيام أدخل سنة ١٩٧١ السيد حافظ الشاب يدخل مركز شباب الحرية في شارع الاسكندراني ليخرج مسرحية شدته "مسافر ليه" لصلاح عبد الصبور، ففوجئت بمجموعة من الممثلين الكبار في السن لا يستمعون.. أشعار صلاح عبد الصبور فقررت أن أقدمها بتجربة للأطفال. وأوتيت بمجموعة من الأطفال الذين يلعبون في الفناء كان أكبرهم ١٤ وأصغرهم ٧ سنوات. وأخذت أحكى لهم قصة شكسبير وقصة المسرح.. وكيف تلقى الأشعار، والفرق بني الفاعل والمفعول به، واستطاع الأطفال أن يستدعبوا المسرحية وقدمت المسرحية في مسابقة فهزت الدنيا هزا.. كيف يقدم الأطفال الأشعار لصلاح عبد الصبور ومسافر ليه.. السيد حافظ الرجل عام ١٩٨١ قابلت السيدة عواطف البدر رائدة مسرح الطفل في الكويت، وبالصدفة قلت لها ما رأيك أن أكتب لك مسرحية سندريلا واكتشفت أن سندريلا حكاية إنسانية عالية. إنها حكاية ٣٦٠ حكاية شعبية في العالم.. مرة يسمونها سندريلا ومرة يسمونها في الخليج سبيكة. كانت حكاية شعبية.. فتناولت هذه الحكاية بمنظور عصري، واكتشفت هول التجربة أنا والأطفال شيء لم أتوقعه مسرحية حققت للمنتجة مليون دولار وأعلى مبيعات وأكبر دخل للجمهور. لم يتوقع الجميع أن يحدث هذا بهذه الطريقة في الوقت نفسه.. كانت تقدم مسرحية سندريلا.. وفشلت فشلا ذريعا. فالفرق هنا بين الكاتب والكاتب.. بعد نجاح سندريلا هذا النجاح المنقطع النظير فوجئت بهم يقولون.. إن هذا الكاتب المصري خدعنا، نستطيع أن نقدم نحن سندريلا.. وقدموا مسرحية سندريلا وكلفوها ما يقرب من مليون دولار فشلت فشلا ذريعا، وبالرغم من أمتناعهم عن عودة مسرحية سندريلا في التليفزيون التي كتبها السيد حافظ فشلت مسرحية سندريلا التليفزيونية لفائق عبد الجليل الكويتي.. وفجأة وجدتني أمام عنتر والشاطر حسن وألف ليلة وليلة.. وأخذت منها الشاطر حسن والتجأت إلى التراث فأخذت أبا زيد الهلالي والنتائج التي وصلت إليها كثيرة أنه ليست هناك أزمة نص عربي ولكن هناك أزمة وعي عربي، أن يعي الكاتب أن التراث العربي غزير وأن الأخذ منه لا يعني الاعتماد على عكاز ولكن يعني التنوير وإيقاظ روح الأمة، وظيفة إيقاظ الأمة العربية لأن لها تراثا يمكن أن تستخدمه ليضيء من ليس له ماض ليس له حاضر، يجب أن نأخذ بعين الاعتبار الماضي ليس كل الماضي ففي الماضي هناك أشياء ثمينة

وأشياء غثة. فيجب أن نختار. اكتشفت أن الطفل هو المشاهد الوحيد الذي لا يجامل.. أن مسرح الطفل يجب أن يقدم على مستوى عال جدا من احترام عقلية الطفل وليس بطريقة ساذجة..

٤- في نظركم أين تكمن أزمة العرض المسرحى ،هل في الجمهور أم في النص أم في الإخراج؟

ج- أعتقد أن الأزمة هي أزمة مخرج يفهم الطفل ويكون قارئا.. ويكون واعيا.. ويكون مبدعاً أزمة مسرح الطفل تكمن في المخرج وفي بعض النقاد الجهلة الذين يدعون ويفرضون وصايات على مسرح الطفل أو بعض التربويين الفاشلين الذين يقولون ليس هذا بمسرح طفل فتسألينه ببساطه ما هو مسرح الطفل، فيقول ببساطه أعرف أنه مسرح آخر. فأحيانا وأنصاف الأساتذة وأنصاف المبدعين..

وهذه مشكلة كبرى.. فما أكثر المدعين وما أقل المبدعين السيد حافظ/ الشريط المسجل بتاريخ ٦ نوفمبر ١٩٩٠.

مفهوم الارشادات المسرحية
ومسألة التجريب فى المسرح العربى
السيد حافظ : نموذجاً من خلال مسرحية
"طفل وقوقع وقزح"

بقلم : حميد حقون

قراءة تحليلية لمسرحية " طفل وقوقع وقزح " للسيد حافظ :

١ - تجربة السيد حافظ : من هو السيد حافظ ؟

السيد حافظ من الشخصيات المسرحية البارزة فى العالم العربى الذى غطت عليه وسائل الاعلام فأقامت عليه حفراً، فلم يستطع أن يبث كلماته فى شراح مجتمعنا الأدبى. وانطلاقاً من هذا التضارب الذى يحدق بالثقافة والمعرفة الإنسانية لم ينتمكن من الحصول على ما يشفى الغليل من تجربته الممتعة والهادفة، ولم نتمكن من معرفة شخصيته كرجل وكمبدع وكفنان ينتمى إلى جيل النكسة، فقد ولد سنة ١٩٤٨م بالاسكندرية، التحق بمركز الشباب على يد الفنان الكبير محمد فهمى متخطياً مرحلة جديدة فى حياته، يقول السيد حافظ عن هذه المرحلة " وهناك تعلمت أين أجد النصوص المسرحية وتاريخ المسرح وقرأت المسرح الاجتماعى لتوفيق الحكيم وشاهدت كل مسرحياته هيئة للمسرح وتعرفت على شكسبير ويوربيديس واسخيلوس والمسرح العالمى والمسرح الأمريكى والسوفياتى ، كان وقتى كله موزعاً بين القراءة والتمثيل والتثقيف الذاتى ونسخت فى العام الأول ملخصاً لـ (١٤٥) مسرحية عالمية ومائتى مسرحية عربية، وتعرفت على سعد الدين وهبه، ونعمان عاشور وميخائيل رومان وشوقى عبد الحكيم ويوسف ادريس وعبد الرحمن الشرقاوى والفريد فرج[١] هذه المرحلة كانت جديدة وإيجابية فى بلورة فكر السيد حافظ وتعميقه، فقد وقف كعلامة بارزة ونقطة وفاءه فى وسط الميدان المسرح وصاح بأعلى صوت " لا مسرح بدون تجريب" يقول عبد الله هاشم متحدثاً عن تجربة السيد حافظ : " إنه بدل أن نقيم التهليل لكل مستورد أفلا أجدى بنا أن نهتم بكاتب مصرى لا يقل جودة وتجديداً وثورة وغضباً الأوضاع المسرحية التى تحيط بالعالم العربى خصوصاً وأن مسرحياته نتاج طبيعى لـ(٦٧) ومحاولة تجاوزها والثورة ضد الظروف التى خلفتها ومحاولة الاستمرار وقهر الظروف السلبية التى قدمت بعد ذلك لخلق إنسان عربى جديد قادر على الثورة والنجاح ضد أعتى الظروف يصادفها الوطن العربى". [٢]

لقد كانت نكسة (٦٧) من بين المؤثرات العامة التى أثرت وبشكل قوى على فكر السيد حافظ، الذى ثار على كل أشكال الظلم والاستبداد والقهر الذى كان يعانى منه العالم العربى أو " بعبارة أخرى أن هذه الفترة من التجريب والتلمس قد اقنعت

(١) الاسبوع المغربى ١٠ مارس ١٩٨٤، حوار أجرى مع السيد حافظ، ص : ٤٥.
(٢) عبد الله هاشم : مسرح السيد حافظ الطليعى – دار الكتب ١٩٨٥ ص : ٢.

السيد حافظ بضرورة زرع جذور أكثر عمقاً وبوضع حد لجمود هذا المجتمع ومحاولة تلخيصه من الاستيلاب إلى الايجاب أى التلخص من التبعية إلى مرحلة التأطير والخصوصية وقد كانت هذه الخطوة عنده أساسية وممهدة للوصول إلى كم الإشكالية ومحاولة خلخلتها وتحليلها من أجل تحقيق تحول جذرى فى بنية هذا المجتمع وتفكيكه ميكانيزاته العلائقية على ضوء، معطيات الحاضر والمستقبل".[1]

فالسيد حافظ كاتب مسرحى سياسى ناضج جداً فى لغته الدرامية التى يمزج فيها بين النثر والشعر ومتمرداً على الأصول التقليدية البالية،/ فهو فنان ومثقف ومفكر وفيلسوف إن صح القول استفاد من دراسته العلمية فى الفلسفة والاجتماع وعلم النفس وحاول توظيفها فى دراسة حياة الأفراد وأصولهم الاجتماعية، حيث نجد معظم كتاباته تدور حول الإنسان المعاصر... الإنسان الكادح.. وعن مختلف الضغوطات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية الملقاة عليه، لذلك نجده فى كل مسرحية من مسرحياته يبذل مجهوداً جباراً وفعلياً فى البحث والكشف والتنقيب عن معاناة الإنسان المعاصر.

كتب السيد حافظ العديد من المسرحيات نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر (علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا – مدينة الزعفران – أميرة السينما – حكاية الفلاح عبد المطيع – ظهور واختفاء أبى ذر الغفارى...) تتميز عناوين مسرحياته بالغرابة والغموض نتيجة رؤيته المأسوية للعالم، كما تتميز كتابته باسلوب واضح وبسيط. يقول عن مسرح السيد حافظ اسماعيل الامبابى : " تعد مسرحيات السيد حافظ من العالم البارزة فى أدبنا الحديث ذلك أنها تقف وحدها فى قمة الريادة فى ميدان المسرح التجريبى فى الساحة العربية. والسيد حافظ ليس مجرد كاتب مسرحى يحكى لنا حدثاً فى قالب درامى مسحرى، بل يعتبر بانتاجه الفكرى الناضج خالقاً مبدعاً.. له عالمه الخاص وفلسفته وهو يغوص فى أعماق النفس الانسانية محاولاً الكشف والوصول إلى أرض المثالية التى فقدناها فى القرن العشرين محاولاً الكشف عن كل ما يقابله إنسان ذلك العمر من صراعات مادية ونفسية وحضارية" [2] إن مسرح السيد حافظ مسرح ثورى بامتياز يشعر سلاحه فى وجه

---

(١) سميرة أبلهى : الشخصيات التراثية فى مسرح السيد حافظ ، وظيفتها الفنية والفكرية ، بحث لنيل الاجازة ، شعبة اللغة العربية وآدابها سنة ٨٦/٨٥ تحت اشراف الاستاذ عبد الرحمن بن زيدان ، مكناس.

(٢) اسماعيل الامبابى : الإبداع والتجريب فى مسرح السيد حافظ – مجلة المعرفة – العدد : ٢٥٤ السنة ٢٣ ص: ٢٠٤.

كل أدوات القهر والاضطهاد والحرمان التى تحاول أن تنال أو تحطم من كرامة وانسانية الإنسان داخل هذا المجتمع.

٢- محاولة قراءة النص المسرحى :

يحاول المؤلف أن يعلن من خلال النص المعلق، الذى يفصل بين العنوان كبوابة كبيرة أو فكرة أساسية تختزل النص الأصلى / المسرحى (طفل وقوقع وقزح) والمسرحية كموضوع للعرف والمشاهدة داخل زمان ومكان محددين من طرف المؤلف. أن ا لزمن العربى زمان سديمى بحيث يتداخل فيه النيئ بالمطبوخ والأصيل بالدخيل وهذا واضح من خلال مجموعة من التعابير المتباعدة على مستوى المدلول، وما يجمع بينها فى الحقيقة هو التشتت الذى يطبعها، يقول المؤلف وأنا وأنت – أنا وأنت – أنا أنت أنا أنت .. أنت أنا..."[١] كل هذه التعابير تبين بوضوح أن الزمن والعقل العربى يعرف تشويشاً يكاد يفضى إلى التمزق والانفلات من الهوية. والزمان الذى يشير إليه الكاتب ويعلن عنه صراحة هو الذى يبتدئ بالطفولة البشرية حيث التماسك بين أعضاء الشرائح الاجتماعية والقرن العشرين والممثل للزمن الفردى الذى يعتمد فيه الفرد على ذاته أى زمن التقنية ، ومن هنا سوف يكون الجمع بين زمانين متناقضين بحيث يضيع بينهما الأمل والرغبة فى التكون. والمقارنة التى نطمح بواسطتها الولوج إلى غياهب النص وسراديبه تسير بمحاذاة البحث عن الإرشادات المسرحية لأنها فيما نرى بمثابة المفتاح الذى يجعلنا على الطريق الأصوب فى معالجة النص المسرحى والتقرب من أعماقه وخباياه.

ومسرحية " الطفل وقوقع وقزح" لما حبها السيد حافظ هى التى نود التعامل معها، رغم أن للمسرحى (المؤلف) مجموعة من المسرحيات الأخرى وغيرها، ويأتى اختيارنا لهذه المسرحية بالذات هو ما تزخر به من ارشادات مسرحية – موضوع بحثنا – وكذلك اعتبارها تجربة متميزة فى المسرح العربى عامة والمسرح المصرى خاصة.

ومما يلفت الانتباه منذ البداية فى نصوص السيد حافظ هو احتواؤها على مقدمة تقنية تساعد فى إخراج النص حيث يختزل فيها كل الحيثيات التى يسير عليها الركح من بداية المسرحية حتى نهايتها، فيصف من خلالها الديكور بحيث يكون

---

(١) السيد حافظ : الأشجار تنحنى أحيانا، تسع مسرحيات تجريبية، " طفل وقوقع وقزح" – مطبعة الفتح ص:٥٩.

الركح منظم بطريقة نهائية لا يدخل عليه تغيير حتى نهاية المسرح ، وكذا توظيفه للإنارة التى تطبع بالاختلاف والتنوع بين الحمراء والصفراء والزرقاء.. وكلها تؤدى وظيفة التركيز على مشاهد معينة أو شخصيات أو أمكنة بعينها، ولا يقتصر على وصفه القضايا الغير المتحركة فى المسرحية بل يتعداها إلى وصف الشخصيات كما تكتسى هذه المقدمة التقنية وصفاً للملابس التى ترتديها هذه الشخصيات، والملابس ليست عملية مجانية بل أن دورها جسد دقيق ومحدد، فملابس الراهب ليست هى ملابس الفقيه ولا ملابس الغنى كملابس الفقير... وطبيعة الشخصيات التى تلعب الأدوار الرئيسية فى هذه المسرحية تختلف ملابس بعضها عن بعض. كما يشفع حديثه عن وصف الموسيقى التى تسود المسرحية والتى قال عنها بأنها صاخبة وأجنبية.

ومن خلال هذه المقدمة يتبين بوضوح أن السيد حافظ حينما يكتب يلتزم نوعية خاصة من الكتابة تربط ميكانيزم الحقل الثقافى بالمناخ السياسى والخلفيات الإيديولوجية السائدة فى مصر. فكتاباته بصفة عامة هى تجلية لنوعية العلائق القائمة بين أفراد المجتمع ومحاولة إعادة رسم حركة تغييرية لبنية هذا المجتمع وذلك بانتقاد عفواته ومحاولة تحطيم القوالب والسلوكيات البالية ... إنها بعبارة أخرى لحظة الرفض لكل تخاذل وتقاعس ودعوة إلى تطوير الحاضر والاستفادة من ثغرات الماضى من أجل دخول المستقبل، وهذا ما يجعل رؤية السيد حافظ متسمة بالعمق والتحدى لكونها تنظر إلى التاريخ فى حركته الديناميكية. (١)

يقول محمد مسكين فى هذا الصدد : " وبهذا تميز فى الكتابة المسرحية بين نوع على تكريس اللحظة وحصر التاريخ وهذه الكتابة تحكم على نفسها بالهامشية والاغتراب أى أنها تقصى ذاتها من التاريخ. أما النوع الثانى فهو الكتابة الساعية إلى التغيير وهى الكتابة المستقبلية المؤمنة بالتطور والتجاوز والتى تضمن لنفسها المشروعية التاريخية" (٢)

إن مسرح السيد حافظ وثيقة من أهم سيماتها الرؤية التاريخية الموضحة على ضوء تحقيق رؤية شمولية متكاملة.

إن فى كل عمل إبداعى لابد من موضوعه تكون هى بؤرة التوتر التى ينطلق من

(١) سميرة أبلهى : الشخصيات الثوراتية فى مسرح السيد حافظ وظيفتها الفنية والفكرية – بحث لنيل الإجازة ، شعبة اللغة وآدابها ١٩٨٦/٨٥ ، تحت إشراف الاستاذ عبد الرحمن بن زيدان ، مكناس.

(٢) محمد مسكين : حول الكتابة المسرحية ، آفاق عدد ٥ نوفمبر ١٩٨٥ ص:٧.

خلالها المبدع ليلج إلى العالم الواقعى الذى يبغى التعامل معه فيؤثر فيه أو يتأثر به. والعمل الإبداعى من هذا المنطلق يكون فى اتصال رسمى وثابت مع الواقع حيث تتم المحاكاة كما يفسرها ارسطو، فالمبدع بهذا الاعتبار يحاكى أفعال الناس وليس الطبيعة بحذافيرها. ومن جهته فإن السيد حافظ حاول ومن خلال تجاربه الرائدة أن يدخل فى حوار جاد ومثمر مع المجتمع ليكشف همومه، آماله ، وآلامه... ويكون نموذجنا فى البحث التجربة رقم ١٩٧٢/٧ المعنونة بـ"طفل وقوقع وقزح".

هذه المسرحية التى تكون لب عمل السيد حافظ إذ كل الملامح الإنسانية التىتكلم عنها توجد فى هذه المسرحية بدون تحفظ. فقد اهتم فى هذه المسرحية بهموم الإنسان وإحباطاته وما يكابده من مشاق فى عالم الزيف والتهور وسلب الحقوق والحريات، كما تطلعنا المسرحية – موضوع الدرس – عن نوع الخطابات والمواقف التى تصدر عنها بعض الشرائح الاجتماعية. فالخطابات التى تسيج المستعمر وأدنابه تختلف تمام الاختلاف عن الخطابات التى يتحدث بها أهل البلد المقهورين منهم والمناضلين.

ثم أن المواقف تختلف باختلاف التوجهات لأن نوعية الخطاب تحدد نوعية الإيديولوجية، وعندما تظهر هذه الخاصية على الشخصيات المكونة لعالم المحكى.. فإن ذلك من سمات المؤلف البارع ، والذى يدخل ضمن ما أسماه " ميخائيل باختين " بالحوارية، فالبطل فى هذا النموذج من الحكى يتصرف بكامل الحرية بحيث لا يتقيد بوعى المؤلف ولا بأفكاره، بل يكون له وعيه الخاص وموقفه الخاص. أمام الموضوعة الرئيسية التى يحاول السيد حافظ أن يبلورها من خلال مسرحيته هى علاقة المناضل بالطبقة التى تسير فى ركب المستعمر الغاشم، وكذا رؤيته إلى الأرض ودفاعه المستميت عنها، ومحاولة رأب الصدع والانشقاق التى تحاول أن تحدث الطبقة المهيمنة فى قلوب الدهماء وعامة الناس.

ولكى يكون تحليلنا بعيداً عن السديمية والهلامية يبقى من اللازم أن نرصد بعض المقاطع من داخل المسرحية التى تبرز نموذج الوعى الذى يصدر عن كل مناضل مناضل وخاصة شخصية البطل / المصلوبة. وأدناب الاستعمار وبقية الشخصيات المدوخ بها والتى تمثل الفئات ذات الوعى الضحل، والتى استطاع المستعمر استقطابها وإدخالها فى برنامجه الاستعمارى. وحتى تكون هذه المحاولة التحليلية أكثر نضجاً وفعالية، نقسم فئات الشخصيات / إلى مجموعتين: المجموعة الأولى

التى تحمل هموم الأمة وبالتالى الأرض التى يمثلها المجموعة الأولى التى تحمل هموم الأمة وبالتالى الأرض التى يمثلها بصفة خاصة البطل الذى هو المطلوب، حيث يسير فى ركبه كل من الفيلسوف والطفل والزنجية والزنجى والفتاة مارى....
أما الفئة الثانية فهى الشخصيات الأجنبية وكذا أهل البلد السائرون فى منحاها، ومنهم شيخ البلد وشيخ الغفر والعمدة... وكل الشخصيات المكونة للمجموعة (١، ٢، ٣) بما فيهم الرجال والنساء. إن أبطال السيد حافظ ليسوا أبطالاً إشكاليين بل هم رؤى مستقبلية للأمة العربية بصفة عامة ومن هنا يمكن القول أن السيد حافظ كان رائياً كبيراً متحكماً ومعبراً عن الأحداث التى يعيشها العالم العربى برمته " عندما نسأل عن أى شئ يبحث أبطال السيد حافظ فإن الجواب يأتينا كالتالى : أنهم يبحثون عن الممكن وليس عن المحال، يبحثون عن مدينة يغيب فيها (ممارسة القهر على المواطن وطمس كيانه ومسخه بتمريره على أجهزة القهر والعجز والتخلف).[١] يبدأ الحوار الجاد تدخلت مارى لتعلن أنه إذا دخل المقنعون يجب على باتريس أن يكون أكثر هدوءاً حتى لا يصدر فى الليلة ويجب أن تكون أكثر هدوءاً لتكن عاقلاً يجب ان نتحدث بهدوء.. " أنت هذه الليلة سخيف لن تموت آه لو احتوى العالم ما حتويه".[٢]
فى هذه الكلمات من طرف مارى وفرح تام وثابت على ما يمارسه المقنعون " فأجابوه فوراً" أهلاً ولدنا باتريس".[٣] وصيغة الخطاب الذى واجه المقنعون بها باتريس تبين بما لا يدع مجالاً للشك أنهم راضون عليه تمام الرضى، لأنه جاء فى صفهم، وكل من عارضهم وخرج عن طاعتهم فإنهم يتحيلون اصطناع الفرض لقتله أو ذبحه أو شنقه لأن منهم المفتى ومنهم الذى ينفذ الحكم... وليس هناك من يعارض أو يجادل أو يتكلم وشخصية المصلوب / البطل دليل واضح على ذلك. فهذه الشخصية هى التى تمثل قطب الرحى والتى من خلالها يظهر صوت المؤلف بجلاء واضح وكذا رؤيته الشمولية للعامل، فمن خلال المصلوب يتبين أن السيد حافظ رجل يجمع بين الرؤية السياسية التحررية من أصفاد الاستغلال وبراثين الاستعمار، وبين الرؤية الإسلامية التى تكون وعى الأمة العربية والإسلامية كافة، ولولا هذه الرؤية لما جاء لنا بشخصيات مثل الواعظ التى تمثل الوعى الإسلامى وتعبر باسمه.

---

(١) عبد الكريم برشيد : مسرح السيد حافظ بين التجريب والتأسيس ، مجلة ، أدب ونقد ، يناير ١٩٨٥ العدد ١٠ السنة ٢ ص ٩٨.
(٢) السيد حافظ : نفس المسرحية " طفل وقوقع وقزح" ص : ٦٦.
(٣) نفس المرجع ، ص : ٦٧.

وجاء بكل هذا لأنه يعرف أن الشعب المصرى والعربى كافة شعب مسلم مسالم لا يمكن أن يرضى إلا بما يقضى به الإسلام. والى جانب هذا فإن شخصية الواعد فيها دليل واضح على الإيهام بالواقعية الذى ينشده كل عمل تخييل جاد وهادف. فهكذا نستطيع أن نقول بأن مسرحية " طفل وقوع وقزح" تدخل فى باب الأدب الواقعى وليس فى السريالى أو الرمزى اللذين يبعدان عن الواقعية بدرجتين. فشخصية المصلوب هى التى تريد أن ترد عن ادعاءاته المقتنعين وكل الذين يسيرون فى ركبهم. وشخصية الواعظ هو الأول الذى يتحمل مسئولية القاء الظلم على المصلوب لكى يدينه أمام الملأ فينفذ فيه الحكم بصبغة شرعية لا يستطيع أحد بعده أن يستأنف فى الحكم ليدافع عليه، لأن الحكم كما يدعون أت من الشرع، وإذا جاء قضاء الله فلا مرد له، فهم – أى المقتنعون – يستطيعون أن يدينوا من شاؤوا ويبرؤوا من شاؤوا يقول الواعظ " الحكاية دى ما يتسكتش عليها أبداً واللى ربنا قايلوا حانفذه عليه وعلينا"[١] فى خطاب الواعظ ثبات ويقينية تدعوا مستمعة إلى الإيمان بما يقوله بدرجة لا متناهية بحيث يظهر من خلاله العدل التام. وبمجرد أن يرد عليه المصلوب لأنه يعرف الينبوع الذى يصدر منه يتهمه بأخطر كلمة عندما فى مقدستنا العربية وهى "الكفر" ، فهذه الكلمة تحكم على ما حبها بالقتل طبقاً للحديث النبوى الذى يقول " اقتلوا التارك لدينه" فهى إدانة تامة لكل من خرج عن المنظومة العربية الإسلامية. وهكذا فاتهام المصلوب الكفر، يعنى قتله علناً وإدانته جاءت من كونه لم يدخل فى المسلسل الاستعمارى ولم يؤمن بطروحاته بل ظل متشبثاً بأرضه يحبها إلى حد الهوس ويدافع عنها رغم أنه يعرف أن ذلك يكلفه حياته، ولكى يؤكد لمن يريد أن يثنيه عن قضيته يقول : " الأن مكنش فيه حد يقدر يحوشها عنى ولا يحوشنى عنها".[٢] هكذا يثبته فى أذهان المتآمرين على الأرض ومن فى صفهم أنه لم يتخل عن الأرض مهما بلغت التضحية. والظاهر أن القوة المعادية مؤمنة بصلابة رأيه وأنها فقط تصطنع الأكاذيب لكى ترده عن مبتغاه، وخاصة عند اعترافها التام والملحوظ بنسبة الأرض التى صاحبها. وذلك فى شكل رمزى حيث يقول الواعظ : " احنا غلطانين اللى جوزناها لك".[٣] والارتكاز على الرمز من بين المقومات التخيلية ا لتى يرتكز عليها المؤلف ليبنى عالمه التخيلى،

---

(١) السيد حافظ : نفس المسرحية " طفل وقوقع وقزح " ص ٦٨.
(٢) نفس المرجع ، ص ٧٢.
(٣) نفس المرجع ، ص ٧٢.

وهو ظاهر فى الخطابات الساحرة وكذا فى التعابير التى تستعمل فى غير محلها لكى يحيلنا بلغة إيحائية شعرية على فحوى ما يرمى إليه. ولكى يثبت عدم التمركز حول الذات وأن العنصر العربى هو الذى من حقه أن يدافع عن الأرض أضاف عنصر الزنجى والزنجية ليعلن بطريقة علنية أن المسألة هى المشاركة المكثفة والفعالة فى القضية (قضية الشعب) ، ولا يؤثر فى ذلك لا اللون ولا العرف ، وإنما الأصل هو الرؤية وتوحدها، فرغم كون الزنجى والزنجية ليسا من مصر إلا أنهما يناضلان بالشكل الذى يناضل به أهل البلد المقهورين وذلك انطلاقاً من القناعات الرؤيوية.

إن المؤلف يريد أن يحيلنا على قضية أشد تمركزاً فى الوعى الإنسانى التى هى الأممية أو الإنسانية مستشهداً ببعض الثورات العالمية تقول مارى لاوس... كوريا .. فيتنام.. شيلى.. بوليفيا.. كمبوديا.. الثورة هناك معرضة للطعن دائماً وانتهت الثورة وفلسطين محتلة.. والعرب متخاصمون والحال فى سوء والاتحاد السوفيتى يباع .. والزنوج يبكون."[1] كل هذا يبين بما لا يدع مجالاً للشك أن الوعى التحررى فى البلدان المستعمرة أو المستهدفة من طرفه القوى الاستعمارية وأدنابها طبقة " الكومبرادور" فى الوطن العربى مدعوة إلى الانخراط الفعلى فى نضالات الجماهير الشعبية بغية رد الاعتبار للعنصر العربى.

وهكذا يوضح المؤلف موقف الزنجى / الأسود من الإنسان فى علاقته بوطنه وبالآخر، وذلك من خلال مشهد بليغ ومؤثر دار فيه الحوار بين زنجى وزنجية، وكأنهما يتيمان الوضع الذى يوجد عليه، ليس فقط الوطن العربى بل العالم بأكمله. وقد قدم لنا هذا المشهد انطلاقاً من مجموعة من الأسئلة المتلاحقة التى تحاول أن تكشف عن الوضع السائد المتردى رؤية كل من الزنجى والزنجية للعالم، تقول الزنجية : " لا العنف يستخدمه الضعفاء ويخافه الخاملون.. نحن لسنا هكذا.. أما نضع كلمتنا فى مسرح الزنوج ولا يسمعها إلا من يعانى منها.. والظالم يسمعها أخباراً.. لنخرج فى الشوارع.. ولنغلق الطرقات ونخرج عراة.. وليقتلونا أو نموت على صدر الشوارعه.. جوعى.. وعراه.. عار على جبين بلدنا العظيم الكبيرة.."[2] هكذا يكون الصوت والموقف الذى تنطلق منه الزنجية إلى جانب الضعفاء الآخرين فى العالم، يقوى فيهم الحماس والنضال ويبعث فيهم نشوة الحلم والانتصار بالفجر

---

(١) نفس المرجع ونفس الصفحة.
(٢) السيد حافظ : نفسه المسرحية " طفل وقوقع وقزح " ص : ١١١.

القادم. لكن الوضع الذى يعانى منه الإنسان العربى الحر فى مصر يبقى على ما هو عليه ما دامت العقلية المتحجرة هى التى تحكم البلد، هذه العقلية التى ركبها الاستعمار بالشكل الذى يجعل منها أداة يسخرها كما يريد لمصالحه الخاصة.

فرغم الحوارات ورغم الدفاع عن النفس والكرامة الإنسانية، فإن شخصية العمدة تغضرب المصلوب حتى الموت على مرأى ومسمع من الخليفة والمجموعة المتآمرة. وعقليته المتحجرة والمتخلفة توهمه بأن الأمر لن يشيع ولا يجب أن يشاع ولذلك يؤكد على الحاضرين بقوله : " ماحدش يقول مين اللى قتله.. إزاى مات".[1]

لكن الوضع الانفجارى الذى وصلت إليه الساحة بسبب تردى الأوضاع وسوء أحوال الرعية ترك الأمر على ما هو عليه فلم يستطع الجيل الجديد الممثل فى الطفل أن يقاوم وأن يتحدى، بل انسحب عبر كيس هلامى جامد لكى يستنجد الخلاص ويعبر عن مواقفه الرافض لكل أشكال القهر والاضطهاد ولو بطريقة سلبية.

من هذا المنطلق نجد أن السيد حافظ يكشف عبر بنية النص عدة قضايا وإشكالات كانت مطروحة على الساحة العربية ولازالت.. إنها قضية الظلم والاستبداد التى تتجدر فى عمق التاريخ.. إن السيد حافظ حافظ لا يكتفى بوصف عنف السلطة والممارسات القمعية فى علاقتها بالانسان المقهور فى شرط تاريخ معين ، بل يخوض فى أعماق التجربة الديمقراطية لفك ألغازها ومحاورة البنية العميقة القائمة على الثنائية الضد الأنا فى مقابل الجماعة الأمر فى مقابل التنفيذ.[2]

٣- مقاربة النص السينوغرافى :

بعد قراءة النص المسرحى، ننتقل الآن إلى استخراج بعض تقنيات النص السينوغرافى، التى سوف تساعدناعلى فهم واكتمال الفرجة المسرحية. من هذه التقنيات نذكر ما يلى :

الإخراج :

لعب الإخراج فى المسرحية دوراً هاماً فى إثراء البعد التجريبى الذى تضمنه خطاب المؤلف (الكاتب) عبر تثنيات متعددة يمكن حصرها فى النقاط التالية :

- إعطاء فكرة أساسية تختزل النص الأصلى من خلال النص المعلق.

---

(١) نفس المرجع ، ص : ١١٨.

(٢) سميرة أبلهى ، نفس البحث السابق.

- إلغاء الستار الفاصل بين الممثلين والجمهور من بداية العرض المسرحى حتى نهايته، ليتابع الجمهور (المتلقى) المشاهد والمناظر حتى نهاية المسرحية حيث يسدل الستار.
- اعتماد مقطوعات غنائية جماعية مصحوبة بالرقص لمقاطعة جريان الأحداث بتلخيصها والتعليق عليها.
- تقسيم الركح المسرحى (خشبة المسرح) إلى ثلاث مستويات، كل جزء مقسم إلى عدة مستويات (اليمين ، اليساء، المنتصف).
- تكثيف الرمز وتكسير الإيهام المسرحى، قصد تذويب الممثل فى الجمهور والدفع بهذا الأخير إلى المشاركة بغية خلق جسر تواصل بين الجمهور وخشبة المسرح.

التمثيل :

عمل ممثلون على تلوين أدائهم بأساليب متنوعة ومختلفة منها (استعمال اللغة الفصحى، واللغة العامية (المصرية) استعمال الرقص والغناء، تكسير الجدار الوهمى ، تغيير الملابس...)

وقد اتخذ الأداء عندهم ثلاث مستويات :

١- مستوى سردى روائى يظهر فى البداية ويتحلى هذا المستوى فى المسرح الملحمى عند بروتولد بريشت.

٢- مستوى تعبيرى ذو بعد رمزى يتصل بالشخصيات من حيث ملابسها وشكلها وطريقة أدائها.

٣- مستوى حوارى يتجسد فى الحوار (بين المفكر والطفل وبين الزنجى والزنجية..) ويسجل غياب المونولوج والحوار الداخلى.

الشخصيات التراثية فى مسرح السيد حافظ
وظيفتها الفنية والفكرية

بقلم سميرة أوبلهى

مقدمة :

عندما اخترت مجال المسرح لم أكن مهيأة تمام التهيئ لدخول هذا السديم الغريب ، فقد كان ينقصنى جهاز مفاهيمى أتكئ عليه فى التعامل مع النصوص ومع المصطلحات التى أجدها قابعة فى بنية النصوص.

لكن تنصلت عن كل مماحكة أو مجادلة مسبقة لنفسى فانطلقت فى مهمتى مؤمنة الآية الكريمة " وإذا عزمت فتوكل على الله " لم أكن أعرف من الموضوع إلا الاسم " السيد حافظ " كنت قد سمعت به صدفة أو قرأت عنه فى جريدة ربما.. خانتنى الذاكرة ولم أعد أذكر كيف ومتى كل ما كنت أعرفه مسبقاً هو أنى أدخل مغامرة كالفارس الأعزل مجردة من كل سلاح.

لقد بدأت أقرأ وتضخمت لدى لحظة الافتتان للمسرح بالمهمة الصعبة التى يحملها المؤلف على كاهله والإرسالية التى يصوغها ويعمل على تنقيحها وتبسيطها من أجل أن يتلقاها المرسل إليه – الجمهور – هذا إذا كان فى مستوى فهمى وخلخلة البنية الدلالية للإرسالية وفهم وتذوق ما ينبغى فهو إسقاط كل الأوشاب التى قد بضر فى تفسير ملامح البنية الدالة.

لقد آمنت بأن الفرد لابد أن أراد تحقيق هدف ما عليه أن يتسلق جبال المغامرة بل وأن يسلك دروب المخاطرة والمجازفة ولا أدل على ذلك من المؤلف ال كابد الأخوال من أجل أن يكون وسيلة إبلاغ بين ضفتين متباعدتين ، المرسل/ المبدع كمسئول عن وعى الإنسان والمرسل إليه : الجمهور العربى. فى الوقت الذى نفتقد القناة التى نمرر عبرها هذه الإرسالية بعبارة أخرى أن الهدف الذى كانت تتمحور حوله إرسالية الكاتب كانت فى غاية الخطورة لأنه كان يعى تمام الوعى أن إرساليته ستبقى صوتاً دون صدى ورسماً غير مقروءة بل حبراً على ورق لأن المرسل إليه وأعنى الجمهور العربى كان قابعاً فى قوقعته النائية عن أحداث العالم أى أنه كان مغموراً فى اسجاف دياجير الجهالة والرجعية فأى إسالية يتلقى؟ ومع ذلك غامر السيد حافظ ليؤسس مرتكزات ذهنية خاصة ينطلق من خلالها فى تفسير البنى هذا الواقع الذى يرزح تحت سطوة التخلف ولا يريد الخلاص من معمعانه.

كانت هذه أهم المحفزات التى دست بى فى طيات هذه التجربة بالرغم من العراقيل التى واجهتها فى خضم هذا اليم العميق الذى يقال له المسرح فمن جهة قلة المراجع والدراسات النقدية وضيق الوقت من جهة ثانية ، لكن هذه الصعوبات تلاشت بفضل المساعدات الجبارة التى تلقيتهامن الأستاذ المشرف عبد الرحمن بن

زيدان الذى أمدنى بكل المراجع التى تهم البحث سواء من داخل المغرب أو خارجه. العرقلة الأخيرة التى اعترضتنى هى ترجمة بعض الفقرات والتى قد يعتريها النقص بالإضافة إلى ذلك أن ا لمنهج لم ينطلق من صيغة معينة وإنما حاولت قراءة النصوص وربطها بمكيانيزمات الحقل الثقافى الاجتماعى الذى انتجها. بمعنى آخر أقول أن المنهج كان متكاملاً حاولت أن أنطلق فيه من بنى النصوص وأن أربطها بالمحددات الاجتماعية السياسية والصيرورة التاريخية وذلك لتجلية الجوانب الغامضة فى النصوص بفك أوالياتها فى تلك الصيغة التى تربط النصوص كبنية نسقية بالمحيط الاجتماعى لذا اعترف بأن هذا المنهج قد يعتريه بعض النقص ولكن أؤمن أشد الإيمان بالتطور وأن كل نقص هو خطوة نحو الاكتمال بل درباً على طريق النجاح ومحفزاً لتكثيف الجهود، لقد رصدت الوحدات التركيبية للنصوص على اعتبار أن مفهومية النص معنائيته تتحدد من خلال الأحورة التشخصية لأنها تشكل مفتاحاً وتفسيراً لانغلاقية المجتمع بتمثل التجربة الإنسانية بعد اكتناه أغوارها. وكما يقول برتولد بريشت : " إردت أن استعمل على المسرح الجملة القائلة بأن المهم ليس تفسير العالم بل تغييره"((١))

إن مهمة العمل المسرحى أو أى عمل فنى ليس مجرد نقل لاحساسات إنسانية وإنما المغزى يكمل فى التفاعل والاندماج مع هذه التجارب والتعمق فى تفسير وضمونيتها باعتيار المتلقى / المتفرج جزء من هذه الملحمة الكونية التى هى العالم.

هذه الرؤية قد تمثلها السيد حافظ فى نصوصه وهذا ما دفعنى إلى التعامل والتحاور مع النصوص مباشرة.

كل هذه الخطوات والتمهيدات تكمن وراء البنية النسقية التى يتمحور حولها البحث لتتخذ المسار التالى :

فى الباب الأول : حاولت الإحاطة بالطقس الذهنى الذى كان سائداً فى مصر خاصة والعالم العربى عامة ، وذلك قصد موضعة المؤلف داخل هذا الجو المشحون المكهرب وبالتالى استخلاص أهم التليونات الخصوصية التى تميز الكاتب بمعنى آخر أننى حاولت رصد المناخ الاجتماعى بتفكيك ميكانزماته وشرائحه وتفتيت البنية الذهنية أو المرتكز الفنى الذى تمثله درجات الوعى والإدراك الذى تعكسه أى شريحة اجتماعية.

---

(١) مسرح التغيير : مقالات فى منهج بريشت الفنى اختيار ومراجعة قيس الزبدى ، ص:٥.

إن السيد حافظ ضمن هذه المقولة يمثل بنية فوقية أى بنية ذهنية لبنية تحتية ذات مناخ محموم ومسحوق تحت سطوة النكسة من جهة وأصوات متداخلة ساهمت بطريقة أو بأخرى فى إبراز ملامح هذه الشخصية وأعطتها مشروعيتها فى اثبت كينونتها وتحديد طموحاتها بعد هذا المدخل الذى حاولت من خلاله تحديد المسرح العربى كهوية حضارية وفكرية وثقافية وموقع السيد حافظ من خلالها انتقلت إلى الفصل الأول الذى حاولت عبره تخليص أهم الممارسات الثقافية التى خاضع لها السيد حافظ والتى أفردت تجربته ضمن الحقل الثقافى المسرحى من بين هذه المماسات أذكر المسرح التجريبى أو مسرح اللامعقول الذى حاول تكريس منظور تغييرى على أنقاض هذه الشبكة المفاهيمية المستوحاة.

فى الباب الثانى : المعنون بأدلجة التراث والبعد الوظيفى للمسرح العربى حيث تطرقت إلى مفهومية التراث بصفة عامة فى علاقته بالمسرح مع تحليل مسرحية " الفلاح عبد المطيع " باعتيارها تجسيداً للتراث المتحرك وقضية الإنسان والوطن ثم فى الفصل الموالى الذى كان عبارة عن مدخل سيكو ابداعى ينطلق من هنا النصوص لتفسير البنية الدلالية فاخترت بعض النماذج التى تصب فى هذا المنظور " حبيبتى أميرة السينما " " ست رجال فى معتقل ".

لذلك فإن الهدف الذى كنت أتغيا من وراء هذه المنطلقات هو اثبات مشروعية كانت اعتماداً على نصوص إبداعية تمثل الوجه الآخر للمؤلف وتبرز أهميته فى الساحة الثقافية.

المسرح العربى : كهوية حضارية وفكرية وثقافية

موقع السيد حافظ فى تجربة المسرح العربى

من المؤكد أن الأدب هو ذاكرة الشعوب ومدونتها التى تحفظ الأحداث البارزة لأمة من الأمم. ومن ثم جاءت أهمية هذا المرجع لأن معرفة مكنونيته تنير لنا ملامح بناته الذين دعموا أصوله. بعبارة أخرى أن دراسة الملامح الفكرية والأدبية تستدعى تحديد الأرضية التاريخية والظروف الخارجية : السياسية والاجتماعية والاقتصادية التى أنتج العمل الأدبى فى ظلها أنها محاولة لتفسير الظاهرة الأدبية على ذوق السياق الاجتماعى وهى ليست تفسيرات علمية تحاول فقط ربط الأسباب بالمسببات أو تحاول ربط الخيط الفكرى بأصوله التاريخية. بل إن هذه المنطلقات المؤسساتية هى المادى الحية لتفسير نمطية الحساسية الإبداعية للاستناد إلى المرتع الذى ولدت فيه.

وحتى لا نتيه فى هذا البحر الزاخر العميق ولا تضيع المفاهيم فى هذا السديم الغريب لابد لنا من تحديد الحقل الأدبى الذى نود الخوض فيه ، والواقع الذى أفرز لنا هذا الفن بل سمات الدرة الكونية المسماة بالانسان والتى ساهمت فى بلورة هذه التركيبة الفكرية والفنية. لكن من هو هذا الإنسان ؟ وما هى التركيبة الاجتماعية التى ينتمى اليها والتى تمكنا من تحديد هويته الحضارية والفكرية والثقافية ؟

إن الحقل الأدبى المؤطر لهذا البحث هو المسرح كظاهرة فنية برزت على الساحة الأدبية فى العالم العربى فى أواخر القرن الماضى متأثرة بالأحوال الخارجية فى الغرب ومسايرة للمناخ الداخلى حيث الكشف عن هشاشة بنى الواقع التقليدى وضعف تماسكها.

" فعلى الصعيد الثقافى بدت المفاهيم القديمة عاجزة عن انجاب معنى مقبول للوجود الفردى والجماعى مقابل ما وجد عند الغربيين فى هذا الميدان.[(١)]

فاذا صح القول أن كل واقعة اجتماعية هى واقعة تاريخية فلابد أن يكون الأدب كظاهرة اجتماعية يحمل سمات الفترة التى انتج فيها. وقد عرف العالم العربى فى الفترة الأخيرة حالة متردية عسانى إبانها الإنسان العربى صنوفاً من التعذيب من طرف أجهزة القمع والاستبداد والأساليب الامبريالية الممقوتة لتحطيم مكونات هذه الدرة الإنسانية بل أنسقة الفرد المعنوية.

استناداً إلى هذا المفهوم يمكن تحديد التركيبة الاجتماعية التى ينتمى اليها الإنسان العربى وهى " خانت شعوب العالم الثالث انطلاقاً من مقولة التخلف والتدهور التى ترزح تحتها الشعوب العربية قياساً بشعوب أوروبا وأمريكا والشعوب الاشتراكية.. ففى دروب القهر والاضطهاد يعيش الشعب العربى متدحرج الهوية مهضوم الحقوق يعانى الكبت الاجتماعى والجنسى... أما مجاسه الاقتصادى فيعرف استمرار علاقات الانتاج الرأسمالية والتبعية"[(٢)]

إن هذه المنطلقات المتكاملة ترسم لنا هوية الإنسان العربى المستلبة نتيجة الصدمات الاستعمارية المتكررة التى تحاول تحطيم هذه الذات وشل مقدرات الإنسان العربى على العطاء بحيث يبقى دائماً تابعاً لا متبوعاً..

غير أن هذه المحددات أو المنطلقات يجب ألا تنسينا حقيقة ثابتة وهى أن التفاعل الحضارى بين الشرق والغرب كان عاملاً مهماً هيأ لمولد المسرح العربى بالدرجة

---

(١) مبارك ربيع : الرواية العربية الجديدة – مجلة الآداب ، ١٩٨٠ ع : ٢ – ٣، ص : ٢٩.
(٢) برهان غليون : الرواية العربية الجديدة– مجلة الآداب، ١٩٨٠ ع٢ –٣ ص : ٦٠.

الأولى ، بدءً من غزوة نابليون بونابارت واستمرار التصادم مع هذا الغرب إلى الآن. حيث أتت مساهمة خطوط العصر البيانية الأدبية والاجتماعية كنتيجة منطقية لتطور أى حركة ادبية أو فكرية.

إن نجاح الفن المسرحى كشكل خاص من الحركة الفكرية العربية الواسعة بعثت الحياة فى عصر بكامله وهب من مرقده يكشف لنا عن وجود نفوس قوية كانت تتوق لمسايرة الركب الحضارى الذى سبقها بأجيال عديدة. كما تبرز لنا أن التجربة المسرحية العربية " مع ارهاصاتها الأول " مهدت بشكل أو بآخر لبلورة عصارة هذا الفكر مع الجيل اللاحق.

هكذا ولد المسرح العربى ولم يكن ميلاد صدفة بل ميلاداً ساهمت فى تشكيله عدة مكونات وقد مر بعدة مراحل : مرحل المخاض وجاءت عن طريق تلاقح الثقافة الغربية والعربية فى أواخر القرن ١٩ ومع انتشار البعثات تلتها مرحلة الوضع مع إخراج مارون النقاش لأول مسرحية عربية هى " البخيل " سنة ١٨٤٧. بعبارة أدق كما يذهب الدكتور على الراعى : " إن هذا الميلاد كان مؤقتاً، مجرد انبثاق إلى الوجود، ومحاكاة الظواهر الفنية. رآها المثقفون العرب فى بلاد أوروبا فاستوردوها استيراداً إلى بلادهم "(١)

لقد مثل هذه المرحلة الأولية – والتى تعتبر بحق خطوة تمهيدية – أبو خليل القبانى ويعقوب صنوع. لقد كان الأول صورة متطورة للقاص الشعبى وقد اتخذ المسرح وسيلة لتبليغ هدفه ، وإن كان بناؤه الدرامى بسيطاً لما يشوبه من بعض الخلل فلا ينبغى محاسبته حساباً عسيراً كما فعل زكى طليمات، لأنه يمثل مرحلته كما أن محاكمته يجب أن لا تكون فى غياب البيان الظرفى الذى ينتمى إليه. يقول زكى طليمات عن النص المسرحى لدى القبانى " إن بناءه المسرحى ضعيف حاول تغطيته بالموسيقى والرقص والانشاد ، وكان ذلك سبباً لنشأة البراعيم الأولى لفن الأوبريت فى البلاد العربية "(٢).

إلى جانب القبانى برز يعقوب صنوع وكان ذا حس اجتماعى وشعبى وكانت هذه الصفة سبباً فى استقطابه عدداً كبيراً من الجمهور. وقد أطلق عليه المصريون " موليير مصر لبدعته فى التمثيل الهزلى وما يقترن به نقد اجتماعى"(٣)

بختام هذا الرائد يكون المسرح العربى المجلوب قد تشكلت ملامحه الأساسية

---

(١) د. على الراعى:المسرح فى الوطن العربى– عالم المعرفة – ١٩٨٠ ، ص : ٥٣.
(٢) د. على الراعى:المسرح فى الوطن العربى– عالم المعرفة – ١٩٨٠ ، ص : ٥٦.
(٣) د. شوقى ضيف:الأدب العربى المعاصر فى مصر– دارالمعارف١٩٧٦ ص:٢١٣.

واكتمل بقوالبه الثلاثة التى ظل يصب فيها مضامينه من القرن الماضى حتى الآن هذه الأشكال الثلاثة هى :

المسرحية الجادة التى تعتمد النص الأدبى وهدفها تبصير الناس.

المسرحية الانتقادية التى تنطلق من أسس شعبية هزلية وهدفها الإصلاح الاجتماعى. ثم الأوبريت أو المسرحية الغنائية.

هذا التنميط الذى وضعه الدكتور على الراعى للمسرح إبان هذه المرحلة والذى حدده بثلاثة أوعية دراسية تضمنت الخطوط الكبرى للتجربة الفنية فى بداية هذا القرن. أقول هذه الأنماط الثلاثة لم ت كن خلاصة تجربة أصيلة لأن من بين العوامل التى تحكمت فى بنائها : الترجمة عن النص الغربى.

بعبارة أخرى أن الطابع الذى غلب على هذه الفترة هو التمصير أى أخذ النص المسرحى بكل تقنياته مع محاولة شحن فضاء النص بنكت شعبية لخلق جو مصرى.

ولقد ظل المسرح العربى يقدم مضامينه فى إطار هذه الأنماط الثلاثة إما مقتبسة أو مؤلفة حتى ظهر المؤلف المحلى الذى برزت معه إرهاصات المسرحية الاجتماعية مع فرح انطوان فى مسرحية " مصر الجديدة ومصر القديمة" وابراهيم رمزى فى مسرحية " صرخة الطفل " وواكب نفس الفترة محمد تيمور وقد امتاز على أصدقائه وبالخصوص رمزى بالحوار الدرامى القوى وتفريق مستويات اللغة بين العامية والفصحى.

إن تفتيت مكونات هذه المرحلة يعطينا صورة واضحة عن القفزة النوعية إلى عرفها المسرح العربى. حيث انتقل من حيز الترجمة إلى حيز الإبداع والعطاء الذاتى عبر هذه المسيرة التطورية للحركة الدرامية فى مصر. فيظهر المسرح الغنائى مع رائد كبير كانت له الخطوة الأولى فى تدعيم جذور هذه الحركة وهو الشيخ سلامة حجازى.. كما يعود جورج أبيض من فرنسا الذى "وصفته الأهرام بأنه أول ممثل وطنى وأصولى "[(١)].

وقد ارتفع على يديه مقام الممثل والنص المسرحى عن طريق التقنيات الحديثة التى استمدها من الغرب وحاول معالجتها بكيفية تلائم بيئتهم ، بعبارة أخرى أن التعبير الأدبى الذى يستمد أطر مرجعيته من هذا الواقع يفسر لنا التطور الذى ظهرت بصماته على التجربة المسرحية على الخصوص " هكذا استكمل المسرح

---

(١) د. على الراعى : المسرح فى الوطن العربى– عالم المعرفة – ١٩٨٠ ، ص : ٦٦.

العربى أنواع أطقمه الفنية حين أولى الفنان عزيز عيد اهتماماً كبيراً لفن الإخراج. ففى عام ١٩٢٣ ظهرت أول فرقة مسرحية نظامية لها طاقم فنى متحمس ومتحد وعلى رأسها عزيز عيد هذه الفرقة هى فرقة رمسيس ، وأعقب هذه الخطوة إنشاء معهد الفنون المسرحية سنة ١٩٣١ باقتراح من زكى طليمات ليلغى بعد عام دراسى واحد ويعود عام ١٩٤٤ باسم المعهد العالى لفن التمثيل العربى"(١).

إن هذه الرعاية الكبيرة التى يلقاها المسرح والتطور المستمر الذى نستشف من خلاله التصاعد الكبير فى الكم والأبعاد الرؤيوية الجديدة كالمضامين الاجتماعية من مثلاً من حيث الكيف يدفعنا للتساؤل مع أمير اسكندر : " هل نتملك الآن تعبيراً مسرحياً ناضجاً وأصيلاً عن حياتنا المعاصرة ؟ وما هى حقيقة الوضع فى حياتنا المسرحية الآن ؟ وما هى القضايا الفنية والفكرية والتنظيمية التى تشغل بال العاملين فى هذا المجال الحيوى من مجالات الثقافة ؟

إن الجواب على هذه الأسئلة يعطينا صورة قريبة عن الحقيقة القائمة وتواجه المرء فى هذه الحالة مجموعة من الأسئلة تثير عدداً من القضايا : هل تأثر الأدب المسرحى فى السنوات الأخيرة بما تعرضت له حياتنا الاجتماعية من تحولات أساسية هامة. وبمعنى آخر هل استطاع المضمون الدرامى أن يعكس فى اتجاهه الفكرى التطورات الأخيرة فى حياتنا ؟ وهلى استطاعت أشكال المعالجة الدرامية أن تتطور هى أيضاً وأن تساوى التطورات فى المضمون ؟ ثم ما هى طبيعى القضايا التى تثيرها الصياغات الجمالية الجديدة لتلك الأشكال ؟"(٢)

إن الإجابة عن هذه الأسئلة المتداخلة تقتضى منا رحلة فى العوالم المسرحية باستشارتنا لعدد من المؤلفين فى هذا المجال الذين يعتبرون علامات بارزة تستحق الذكر بل الدرس والتمحيص . كما تتطلب رصد الظروف المستجدة اجتماعياً وسياسياً فى مصر إبان الثورة وبعدها لأن ذلك سيساعدنا على توضيح معالم الرؤى الجديدة للحركة المسرحية الجديدة المصرية.

بعبارة أخرى لقد شكلت مرحلة النكسة (٦٧) جسراً ضرورياً عبرت عليه البدرة الأولية لتدخل موثقة المسرح. لقد اكتملت هذه التجربة وأصبحت فناً قائماً بذاته بمعنى آخر أصبحت أرضيتها صلبة فأضحت مهمة المؤلفين فى هذا المجال هى

---

(١) نفس المرجع : ص ٧١.
(٢) أمير اسكندر : الثورة والمسرح الدرامى فى مصر ــ المجلة ــ ١٩٦٥ ، ع : ١٠٣ ، ص : ١٢٨.

البحث عن أدوات تحليلية حديثة تلائم الوضعية الحالية.
إن المقصود بالوضعية هنا هو تلك المواصفات الاجتماعية والسياسية والفكرية كتلك العلاقات الجدلية بين الفكر والواقع ، أى بين البنية التحتية والبنية الفوقية .
فلا شك أن الواقع الاجتماعى بعد الثورة الناصرية (٥٢) ونكسة (٦٧) قد اغنى التجربة المسرحية بمخلفات الأزمة فكان هذا حافزاً مهما للكتابة بما طرحته من تساؤلات على ضمائر الكتاب : هل هذه الأزمة عابرة أم أنها مقيمة لاستفزازنا ؟ وطبعاً كانت الإجابة مقابلة هذه الظروف بالتحدى والمغامرة ، نعم لقد غامر الكتاب على مستويين :
من حيث المضمون ساهمت الثورة فى خلق مضامين اجتماعية وسياسية جديدة حديثة لهذا الواقع.
من حيث الشكل كان من الضرورى البحث عن أدوات تحليلية حديثة تساير العصر وبعبارة أخرى كان لابد من خلق قوالب درامية جديدة تتقبل أبعاد التجربة المعيشة.
وفى اعتقادى أن النكسة كانت باباً بل منفذاً هبت منه أرياح التحرير والتغيير التى ظهرت آثاره بدرجات متفاوتة وتجلى ذلك فى منحيين :
المنحى الاجتماعى كمحاولة لتجاوز الظروف العصيبة التى عرفتها مصر بخلق مناخ جديد.
المنحى الثانى هو الفكرى حيث استفاد من النظريات والفلسفات المعاصرة فى الغرب لكن لمحاولة صبها فى منظور عربى.
لكن السؤال المطروح الذى يعود من جديد يلح بنفسه وبحدة هو : هل كانت مخلفات هذه النكسة فى صالح التجربة المسرحية ؟ أم كانت ضدها ؟ بعبارة أدق هل ساهمت فى اغناء الرؤية العامة وتوضيحها أم على العكس افقارها وتدبدبها؟
إن التقاط إجابة شافية لهذا السؤال يدفعنا إلى اختراق تيارين مفترقين :
الأول يرى ن النكسة بخصوصياتها وملامحها ضد المسرح بحيث أن الخط البيانى للتجربة المسرحية عرف هبوطاً من حيث الكم والكيف.
التيار الثانى يرى أن الظاهرة المسرحية لم تعرف أى تقلص وأن سبب هذا الهبوط لا يرجع لقلة الأقلام بل لظاهرة المنع التى استفحلت والمراقبة الشديدة التى فرضتها السلطة اتجاه هذا المجال. وهذا ما يؤكده الأستاذ فوزى فهمى حيث يقول :
" ويجب أن نتذكر أن هناك سوء الفهم أو عدم النضج لدى أجهزة الدولة اتجاه المسرح الأمر الذى أدى إلى تقلص المسرح أو الظاهرة المسرحية.... إن فهم

أجهزة الدولة للمسرح فهم خاطئ .. لأن المسرح فن شديد الديمقراطية، ××× التأثر، على الرغم من أنه ليست هناك مسرحية اسطقت نظاماً، فلم يحدث أن خرج الناس من المسرح وقاموا بمظاهرة ، غير أن هناك توجساً دائماً من أجهزة الدولة اتجاه المسرح"(١).

لكن لا نستطيع أن ندلى باى تصور شخصى جزافاً دون أن يكون مصحوباً ببيانات احصائية لحصيلة المواسم الخمسة بعد النكسة تثبت ما إذا كان المسرح المصرى يعانى من تأزم كما يزعم. وهل كانت هذه الأزمة نتيجة حتمية لنكسة (٦٧) أم قبلها؟

فى إطار المواسم الخمسة التى تلت النكسة (٦٧ – ٧٢) قدمت مسارح الدولة الستة سواء " المسرح القومى ، أو مسرح الحكيم ، أو مسرح الجيب، أو المسرح الكوميدى، أو الحديث والغنائى، عدة مسرحيات تختلف من حيث الكم والكيف أو من يث القيمة الفكرية والفنية. كما تباينت من حيث تناولها للوضع الاجتماعى وتفكيكها للغز النكسة بتبديد الغموض الذى كان يكثف ذلك الوضع، ونذكر أهم المسرحيات التى لفتت وجدان المشاهد بحضورها التام فى الساحة الأدبية منها : " الزير سالم ، بلدى يا بلدى ، شمس ودليلة، سر الحاكم بأمر الله، ملك الشحاتى ، عفاريت مصر الجديدة "(٢).

والواضح من عدد الأعمال التى خرجت للنور فى هذه الفترة، أن حركة المسرح لم تشل تماماً كما يدعى البعض ، وأنه ظل ملاحقاً لهذه الوضعية يحلل ميكانيزماتها الداخلية.

موقع السيد حافظ فى تجربة المسرح العربى :

إن النكسة وانطلاقاً من تصور خاص بكل معطياتها أفادت كثيراً فى مولد جيل التحدى، لقد تحدى هذا الجيل أوضاع الأزمة بتمرده على القوالب المسرحية الكلاسيكية. وأهم قضية طرحت هى البحث عن صيغة جديدة للمسرح العربى باستلهام منابع التراث الشعبى. بعبارة أخرى، لقد حاول الكتاب صياغة التراكيب وأبنية أصيلة مستوحاة من الذاكرة الشعبية مطورة حسب الإطار الاجتماعى والتاريخى الذى تريد تجسيده. لقد بدأت هذه المهمة مع كتاب الستينات كتوفيق الحكيم فى كتابه " قالبنا المسرحى" الذى دعا فى إلى استخدام عناصر درامية

---

(١) قضايا المسرح المصرى المعاصر ، اعداد احمد عنتر – فصول – م ٦٢ ع : ٣ ، ١٩٨٢ ص: ٢٠٢.

(٢) د. على الراعى : المسرح فى الوطن العربى – عالم المعرفة – ١٩٨٠ ، ص :

شعبية كالحكواتى والمقلداتى والمداح، وأيضاً يوسف إدريس فى مسرحيته "الفرافير" التى جسدت دعوته إلى مسرح السامر أو الغرف من المخزن الشعبى.
هذه المهمة تطورت مع كتاب السبعينات كيسرى الجندى وسمير سرحان وفوزى فهمى وعبد الرحمن الشافعى " مسرح الأقاليم" وكذلك السيد حافظ الذى وقف كعلامة بارزة ونقطة وضاءة فى وسط الميدان وصاح " لا مسرح بدون تجريب ".
من هنا طرح إنضح ثماره بعد الثورة التى كانت محركاً فعالاً ظهرت معها أقلاماً بناءة كان لديها القدرة على الخلق والتجديد غير آبئة بما يعترضها من أهوال.
وكما قال الدكتور / على الراعى : " لقد أفرزت الثورة عن الطاقات الحبسية لدى الجماهير والفنانيين والكتاب معاً فظهر ما نسميه اللحظة المسرحية المواتية وظهر معها جيل من الشباب مغمور بتطلعات فنية هامة".(١)
إن مرحلة الستينات كانت فاتحة مرحلة متطورة ، وساهمت بقسط وافر فى إثبات جذور التجرب المسرحية وتعميق أصولها فى العالم العربى بصفة عامة ويرجع الفضل إلى تلك المعطيت الاجتماعية التى أغنت هذه التجربة والتى كنت مرتعاً لعرض التجارب وشحذ الأذواق.
من هنا يقول عبد الله هاشم عن تجربة السيد حافظ :
" إنه بدل أن نقيم التهليل لكل مستورد أفلا أجدى بنا أن نهتم بكاتب مصرى لا يقل جودة وتجديداً وثورة وغضباً ، على الأوضاع المسرحية التى تحيط بالعالم العربى خصوصاً وأن مسرحياته نتاج طبيعى لنكسة (٦٧) ومحاولة تجاوزها والثورة ضد الظروف التى خلفتها ومحاولة الاستمرار وقهر الظروف السلبية التى قدمت بعد ذلك لخلق إنسان عربى جديد قادر على الثورة والنجاح ضد أعتى الظروف يصادفها الوطن العربى"(٢)
لا شك أن هذه الفترة من عمر التجربة المسرحية للسيد حافظ بدأت تتجذر أكثر من خلال كفاحها ضد أساليب العسف والظلم ومن ثم نحت السيد حافظ لنفسه مكانة ممتازة فى المسرح العربى عامة. بعبارة أخرى أن هذه الفترة من التجريب والتلمس قد أقنعت السيد حافظ بضرورة زرع جذور أكثر عمقاً وبوضع حد لجمود هذا المجتمع ومحاولة تخليصه من الاستيلاب إلى الإيجاب أى التخلص من التبعية إلى مرحلة التأطير والخصوصية. وقد كانت هذه الخطوة عند السيد حافظ أساسية

(١) نفس المرجع ، ص : ٨٤.
(٢) عبد الله هاشم : مسرح السيد حافظ الطليعى – دار الكتب – ١٩٨٥ ، ص : ٢.

وممهدة للوصول إلى كم الإشكالية ومحاولة خلخلتها وتحليلها من اجل تحقيق تحول جذرى فى بنية هذا المجتمع وتفكيك ميكانيزماته العلائقية على ضوء معطيات الحاضر والمستقبل.
وهذا هو السبب الذى جعلنى اختار موضوع : " الشخصيات التراثية فى مسرح السيد حافظ " وظيفتها الفنية والفكرية" كأنموذج يجسد الصيغة التعاملية مع هذه التنميطات السلوكية من جهة، ومن جهة ثانية استخلاص الأبعاد الرؤيوية للسيد حافظ من خلال شخصياته المسرحية. وليكون هذا الموضوع من جهة ثالثة أساس هذا البحث الذى أتوخى من ورائه قراءة إبداعاته وتحليلها ووضعها فى صيرورتها التاريخية مع محاولة محاورة النقد الذى تناول هذه التجربة القائمة على التجريب والسؤال والهدم والبناء.
ومن هنا سأجعل مسرح اللامعقول فى الأدب العربى مدخلاً رئيسياً للحديث عن تجربة السيد حافظ لأن هذا اللون من التعبير له حضور واضح فى أعماله على مستوى كتابة النص المسرح والرؤية للعالم فى إطارها التجريبى.

مسرح اللامعقول بين المنظور العربى والمنظور الغربى
أو تعدد المصطلحات بين الغرب والعالم العربى والبحث عن رؤية جديدة للعالم
إن قيمة العمل الأدبى تأتى من المضامين الفكرية التى يحملها القالب الشكلى وكذلك المحتوى وما احدثته من ردود فعل لدى شريحة اجتماعية معينة هى طبقة المثقفين والقراء. لكن ما حدث مع مسرح اللامعقول كان عكسياً بهذه الرؤية بحيث أحدث ثورة كبرى على المستويين : " الشكل والمضمون" .
فمن حيث الشكل : دعا مسرح اللامعقول إلى تغيير الأدوات والمفاهيم الكلاسيكية.
ومن حيث المضمون استهدف نبذ كل القيم الأخلاقية والمعتقدات المذهبية حيث اعتبر العالم عبثياً ولا مجدياً لذا فهو لا يستحق كل هذا الاهتمام الذى نوليه إياه.
إن هذه النظرة اليائسة التى كانت تطل من عيون شباب القرن ٢٠ تعطينا تفسيراً كافياً للحرب العالمية الثانية وما خلفته من مظاهر البؤس والقهر الذى كان يمارس على تلك النفوس البريئة. وبالتالى جاءت كتابة الجيل الذى عايش أحداث هذه الحرب مرآة واضحة بما يضطرم فى أعماقه من هواجس وقلق وقرف. وأهم ما يميز كتاباته هو ذلك اللبوس الكوميدى والهزلى الذى لبسته لإبراز سخريتها وتحديها لكل المظاهر المقنعة والزائفة.

لقد عرفت هذه الظاهرة بأسماء عديدة كاللامعقول والعبث والطليعة والتجريب واللا معنى. وهذا التعدد يستدعى تحديد معنائية كل مصطلح على حدة وذلك بتتبع المسار التاريخى لهذه الظاهرة مع رصد الظروف المحيطية التى ساهمت فى ظهورها، إن هذه المصطلحات المتعددة تشترك فى كونها ثورات فكرية جاءت من أجل تقويض دعائم بنى الواقع التجريبى، وأيضاً للقوالب الفكرية الجاهزة بل الكلاسيكية.

" فالتجريب – كتعبير فنى فكرى – هو بالأساس محاكاة للتغيير الواقعى اجتماعياً ونفسياً وسياسياً وفكرياً. ومن هنا يكون للتجريب الغريب معنى ، لأنه ثورة تسير بمحاذاة ثورات أخرى ، ثورات يمكن حصرها فى الثورة الصناعية والدينية والفكرية "[1]

إن مكنونية التجريب لا تكمن فى كونه ثورة عارمة بدون أهداف. بل فى تلك الصيغة التواصلية مع الجذور التاريخية والتجارب الماضاوية والتراثية. بعبارة أخرى أن التجريب يبحث عما يسمى بالحس التاريخى أنه يتجاوز التيكنيكات والاكتشافات المظهرية إذا صح هذا التعبير أو الثورة المنظرية كما يقول استانسلافسكى. وقد حدد طوماس اليوط **Thomas. S. Eliot** الحس التاريخى قائلاً : " إنه ليس الوعى الحاد بالماضى فحسب ، بل إعادة اكتشافه فى الحاضر وإحياؤه فيه حين يحتوى عقل الفنان عقل أمته وحين يعيش الأجداد فى دمه"[2]

من هذا المنطلق الذى يجعل التجريب بل الإبداع الفنى كثورة مناهشة لما هو قائم من مرتكزات تستوحى الطليعة سماتها فهى كما يحدد يونسكو " ظاهرة فنية وثقافية سباقة.. فهى بمثابة بدعة فى الأسلوب أو وعى جديد تتخذه النزعة إلى التغيير "[3]

إن هذه الحركة الطليعية التى برزت مع أعقاب الحرب العالمية الثانية كمحاولة لتفسير الغموض المستبد للصيغة العلائقية فى هذا العالم. وكثورة لنبذ القوانين والشروط الأساسية للإبداع الفنى السابق وإقامة مفاهيم وأسس جديدة تعارض عصرها فتكون بذلك قد تجاوزت " ما هو معاصر لتلتقى بالتراث العالمى الأزلى الذى لا يحده زمان أو مكان "[4]

---

(١) عبد الكريم برشيد:السيد حافظ بين التأسيس والتجريب– المهد– ع:٣–٤سنة:١، ١٩٨٤.
(٢) المسرح التجريبى من استانسلافسكى إلى اليوم ، ترجمة فاروق عبد القادر – فصول ع٣ السنة : ٨٢ – ص : ٢٥٥ .
(٣) لطفى فام:المسرح الفرنسى المعاصر ط:١٩٦٤ دار القومية للطباعة والنشر ص : ٢٢٠.
(٤) نفس المرجع ص : ٢٢٨.

نتبين من هذا القول أن مسرح الطليعة يهدف من وراء تحطيم القيم والأوثان الأخلاقية والمفاهيم الفنية اقديمة إلى بناء مجتمع متعال عن الصورة الرثة للمجتمع إبان الحرب العالمية الثانية. بعبارة أخرى إنه ينشد الواقع المطلق بصورته المتكاملة التى هى مرآة واضحة لكل الآلام والهموم الإنسانية. وبالتالى فإن هذا المسرح الذى يحاول تعليل عبثية هذا الوجود ولا جدواه لا يمكن أن نصفه بأنه مسرح ينتمى إلى اللا معقول.

إن مصطلح اللا معقول له معنائية خاصة لا يمكن أن تؤطر المفهوم السابق لكلمة الطليعة أو التجريب يقول يونسكو : " المجتمع هو اللا معقول ، لا الأدب، والمجتمع اللا معقول هو المجتمع الذى لا غاية له وهو المجتمع المنفصل عن جذوره الدينية وتقاليده فى مثل هذا المجتمع يكون المرء ضائعاً ، ويكون كل ما يصدر عنه لا معنى له ولا فائدة ترجى منه وبهذا يكون لا معقولاً "(١)

إن النكبة التى منى بها العالم فى العقود الأخيرة من هذا القرن كانت محفزاً على تسرب نزعة اللا معقول إلى ميادين الأدب والفنون المجاورة وكمحاولة رائدة لتفسير سلوك الإنسانية الأحمق فى إعلان هذه الحرب الغاشمة. كما جاءت من أجل إعلان تفاهة الحياة وعبثية هذا الوجود بل أكثر من هذا أن مسرح اللا معقول لا يقف عند حدود الشعور بل يوغل إلى منطقة اللا شعور لتفسير الترسبات اللا عادية والتصرفات الميكانيكية للإنسان، وفى هذه النقطة يتجلى تأثير الفرويدية التى ساهمت إلى جانب مدارس أخرى كالوجودية والماركسية والسوريالية فى إبراز ملامح هذا المسرح، والنتيجة التى نخلص اليها هى : " أن مسرح اللا معقول مسرح كوميدى رغم أن موضوعه جاد وخطير ولكنه ليس كوميدياً بالمفهوم التقليدى فهو يمزج بين الفكاهة المضحكة والمرارة المؤلمة ، والإنسان فى مسرحيات هؤلاء سجين ذاته ليس من صلة بينه وبين الآخرين ولذلك كان أدباء اللا معقول معادين للغة بصورة عامة وللتعبيرات المحفوظة بصورة خاصة لأن اللغة لم تعد تنقل المعانى بصدق دون زيف، ولذلك فهم يفتحون أعين المشاهدين على هذه الحقيقة من أجل أن تعود اللغة إلى أداء رسالتها "(٢).

إن هذه المنطلقات الرئيسية التى تطرقت اليها توضح حقيقة هامة هى أن الخيط

---

(١) The theatre if obsurd ترجمة محمود سمرة – مجلة العربى ع ٢٤. السنة : ١٩٦٩ : ص: ١٣٦.

(٢) محمد السمرة : مجلة العربى ، ع : ١٢٤ ، ص : ١٣٦ ، السنة ١٩٦٩.

الرابط بين هذه التجارب سواء الطليعية أو العبثية أو التجريبية هى تلك الرؤية المشتركة فى البحث عن تقنيات جديدة لمعالجة الواقع الاجتماعى وذلك بتحطيم قواعد المنظور المتفق عليها فى المسرح التقليدى.

هذا بالنسبة للمسرح الغربى ، فماذا يمكن أن نقول عن المسرح العربى ضمن هذا المجال ؟

إذا رجعنا إلى المسرح العربى فإن الحديث عن التجريب سيقودنا إلى حقيقة مؤداها وكما يقول برشيد عبد الكريم : " أن التجريب الفنى والفكرى بابه موصود لأنه حوار غير موصول بين المبدع والواقع ، إنه رؤية مغايرة وأدوات فنية جديدة لواقع لا يريد أن يكون جديداً ولا مغايراً ، فعلى مستوى الخلق الفنى سنجد أن التجريب ينسى أو يتناسى الجمهور، بكل ما يحمله هذا الجمهور من ترسبات الماضى واحباطات الحاضر ، ومن هنا يبقى الإبداع رغم التجديد يدور حول نفسه ، يبتدئ من نقطة ليعود اليها إنه تجديد لأدوات الإبداع تأليفاً وإخراجاً وتمثيلاً وتقنيات، لكن ماذا عن الجانب الآخر فى الحوار هل تجددت رؤيته؟ هل تغيرت أدواته ومفاهيمه للحياة وللمسرح"[(١)].

لإن ما نستنشقه من مقولة عبد الكريم برشيد هو أن هذه العملة ذات الوجهين تستدعى ركنين : الأول المبدع والثانى الواقع أو المحيط الاجتماعى. والصيغة التواصلية بين هذين الحدين عملية معقدة وصعبة ذلك أن الإبداع الحقيقى يقوم أساسا على الحرية ومواجهة السلطة وفى هذه الحالة يكون الواقع الذى يمثل البنية التحتية موازياً للبنية الفوقية المتمثلة فى البنية بل التركيبة الفكرية والفنية للمجتمع العربى. وبعبارة أخرى أن السعى وراء خلق قوالب فكرية وفنية على نمطية حديثة وتقديمها للطرف الآخر الذى هو الجمهور تستدعى بالضرورة أن يكون هذا الآخر مغايراً فى نمطية تفكيره وعقليته. ذلك أنه كلما ازدادت التركيبة الاجتماعية تعقيداً كلما تطلبت تقنيات وآليات مستحدثة توافق نفسية الجمهور وذهنيته.

يبقى أن السؤال الملح الذى يطرح حول الحركة التجريبية فى المسرح العربى عامة والمصرى خاصة هو البحث عن الظروف التى ساهمت فى ميلاد هذه الحركة ومن هم ممثلوها؟

---

(١) عبد الكريم برشيد : مسرح السيد حافظ بين التأسيس والتجريب مجلة المهد ع ٣ – ٤ السنة ١، ١٩٨٤ ، ص : ٦٥.

لقد مست هذه الحركة أدبنا العربى عن طريق التفاعل الحضارى بين الشرق والغرب حيث ظهرت جماعة عرفة باسم " جماعة الفن والحرية " وكان هدفها هو تحطيم التقاليد العفنة فى المجتمع والفن على السواء وقد عبرت عن نفسها فى مجلة التطور ثم المجلة الجديدة حين تركها سلامى موسى"(١)

لقد كان من أبرز أهداف هذه المجلة هو الكشف عن الصورة الزائفة لهذا المجتمع. بعبارة أخرى تضخيم الصورة الميكروسكوبية للجو المشحون بالنفاق والأكاذيب الكبرى وبسط ملامح ورقة التعامل المزورة التى أصبح يتعامل بها هذا المجتمع هذا الجو الملوث يحدد سماته بصيغة أدق أحد أعضاء مجلسة " الفن والحرية " قائلاً : " بينما كان شبح القنابل الذرية يخيم على العالم ، وفى مصر والعالم العربى كان الفساد السياسى والاجتماعى قد بلغ حداً شديداً من العفونة، تبلور فى نكبة فلسطين وانفض الشباب فى مصر عن أحزاب ثورة ١٩٥٠ لينضموا إلى جماعات يسارية أو يمينية بحثاً عن حلول جديدة أو ليرفضوا الانتماء إلى أية جماعة سياسية وبينما كان إرهاب السلطة الحاكمة يجثم على الجميع أملاً فى أن يستمر النظام السياسى والاجتماعى أطول فترة ممكنة"(٢)

لقد انفجرت على انقاض هذه الظروف المتردية الثورة الناصرية وذلك فى ٢٣ يوليو ١٩٥٢ التى تعتبر محركاً فعالاً عمل على نحت عقول الشباب وصقلها من ركان التخلف الذى كان يجثم عليها. كما استنهضت همم الكثير من الدول ودفعتهم للمطالبة بالحرية والاستقلال . إضافة إلى الوضع الداخلى الذى كان من عوامل نهضة مصر الحديثة وبروزها على الصعيد الدولى والعربى ذلك أنها حققت إنجازات مهمة على مختلف المستويات غيرت وجه الحياة فى مصر كما غيرت دور مصر فى العالم.

إن هذه الوضعية المتأزمة شكلت المناخ الملائم بخصوبة هذا الفن وترعرعه. بمعنى آخر إن هذه الصورة المأساوية التى أطرت ملامح الوجود العربى هى تغيير بصيغة أو بأخرى بوعى الإنسان واستكمال الدائرة التكوينية للضمير العربى الذى أصبح ينفى الأنا ويبرز دور الجماع. إن فى هذا التأطير للمناخ الظرفى للعالم العربى ما يثبت أن المسرح العربى توفر بالطبع على نزعة التجريب ولو بالنسبة للشكل. كما أنه يعتبر رداً على من يقولون أن مذهب اللا معقول لم يلق قبولاً لدى

(١) يوسف الشارونى : اللا معقول فى الأدب المعاصر – دار الكتاب العربى ع : ٢٢٦ ص: ٢٩.
(٢) نفس المرجع ، ص : ٣٨.

المفكرين العرب والسبب هو أن ظروفنا الحياتية والحضارية تختلف كل الاختلاف عن ظروف الغرب.

نعود للتصدى بالإجابة على الشطر الثانى من السؤال المطروح والذى يقول : " من هم ممثلوا هذا الخط الفنى ؟، لنؤكد أن توفيق الحكيم يعتبر أول من ساهم فى تجسيد تجربة بل " مفاهيم اللا معقول " ولا أقول جاء باللا معقول لأنه فى محاولته يكون تابعاً ومسايراً لدواعى النهضة كما يقول فى مقدمة مسرحية "يا طالع الشجرة" : " ولولا دواعى النهضة التى تقتضى بأن تكون كل أنواع الفن فى المسرح وغيره ممثلة لدينا "[1]

وعلى حد رأى حنا عبود أن توفيق الحكيم فى مسرحيته " يا طالع الشجرة" : " تتبع خطوات مسرحية " إميديا " ليوجين يونسكو التى تدور حول فكرة الكره الزوجى والتى لا تحل إلا بحدف أحد الطرفين الزوج أو الزوجة"[2]

ويتجلى ذلك بوضوح فى رأى الحكيم عن مسرح اللا معقول عندما قال : "كل ما يهمنى هو حرية معالجة الموضوع دون السجن داخل إطار نوع من الأنواع " [3]

نستشف من رأى الحكيم أنه حقاً أعجب بمسرح اللا معقول خصوصاً من ناحية البناء الشكلى التى لا تفرض قيوداً من ناحية معالجة الموضوع. وسواء أفلح الحكيم فى تجسيد مفاهيم اللا معقول أو حقق هذا اللا معقول من خلال مسرحيته " يا طالع الشجرة " ، أو " الطعام لكل فهم " فهو يعتبر على الأقل ممهداً لطريق اللا معقول الذى أصبح من الاختيارات الفنية والفكرية لدى الجيل العربى الجديد للتعبير عن قناعات وموافق جديدة مما وسع من دائرة هذه الظاهرة. فكانت تجربة السيد حافظ الكتابية تنتمى إلى هذه الاختيارات والمواقف. لهذا وقبل أن نشرع فى تفكيك مكونات هذه الذهنية علينا أن نعرف من هو السيد حافظ وما هى المرتكزات الفكرية لمسرحه؟

إن التعرف على المسار التطورى لفكر السيد حافظ يقودنا بالضرورة إلى الرجوع للعقد الرابع من هذا القرن فهو من مواليد ١٩٤٨ بالاسكندرية، إبن لحارة شعبية شاهد الأراجوز وخيال الظل وحندوقة الساحرة فشده الحنين لهذا العالم الضبابى فهو يقول : "راعنى ما شاهدته فى عالم الغجر عندما شاهدت الساحرة حندوقة،

---

(١) حنا عبود الدوائر المغلقة – منشورات اتحاد الكتاب – ١٩٨٢ ص : ٢٤٣.
(٢) نفس المرجع ، ص : ٢٤٦ – ٢٤٧.
(٣) حنا عبود مسرح الدوائر المغلقة – منشورات اتحاد الكتاب – ١٩٨٢ ، ص ٣٦٩.

لاعبة النار... سحرتنى بأنوثتها وسحرها وتجمع الناس حولها، وعالم السحر والأنثى مكونات فى ذهن طفل يجرى فى الحارة المصرية العربية، يرى الجائعين والفقراء يغنون... يلعب بالورق تبهره تكنولوجيا السينما، يصنع من أحلامه نموذجاً للفن "[(١)].

هذا العالم الذى فتن السيد حافظ والذى ظلت أبوابه موصودة أمامه وظل قلبه مفتوحاً له، ساعده على دخوله وتخطى عتبته شخصان بارزتان هما:

أستاذ اللغة العربية محمد الأمير القاضى والاستاذ حمدى عباس الذى شجعه على تأليف اسكتشات وتدريب زملائه فبرز فى أدواره وفاز.

بعد هذه المرحلة دخل السيد حافظ مرحلة جديدة من حياته بعد التحاقه بمركز الشباب على يد الفنان محمد فهمى يقول السيد حافظ متحدثاً عن تلك المرحلة:

" وهناك تعلمت أين أجد النصوص المسرحية وتاريخ المسرح وقرأت المسرح الاجتماعى لتوفيق الحكيم وشاهدت كل مسرحيات هيئة المسرح ، وتعرفت على شكسبير ويوربيديس واسخيلوس والمسرح العالمى والمسرح الأمريكى والسوفياتى، كان وقتى كله موزعاً بين القراءة والتمثيل والتثقيف الذاتى ونسخت فى العالم الأول ملخصاً لـ(١٤٥) مسرحية عالمية ومائتى مسرحية عربية، و تعرفت على سعد الدين وهبه، ونعمان عاشور، وميخائيل رومان وشوقى عبد الحكيم، ويوسف إدريس وعبد الرحمن الشرقاوى وألفريد فرج"[(٢)]

هذه الخطوة كانت إيجابية فى بلورة فكر السيد حافظ وتعميقه ومن ثم تفرده وتميزه خاصة بعدما هاجر محمد فهمى إلى الكويت وأصبح السيد حافظ مسؤولاً عن الفريق فصاح بأعلى صوته : " علينا بالمسرح التجريبى حتى يكون لنا مسرح مميز بنا كشباب وكدولة وكأمه". [(٣)]

واعترض عمر السيد حافظ مرحلة الستينات ولكنها لم تبهره وتجاوزها بكل أمل باحثاً عن الفن الحقيقى والرؤية الواضحة لأبعاد هذا المجتمع ، وبالرغم من المذابح والمجازر الفكرية التى أقيمت له ظل متمسكاً بآرائه وأهدافه.

ومن بين المؤثرات الهامة التى كان وقعها أعظم عهلى فكر السيد حافظ نكسة (٦٧) فقد كان لسان حال النكسة كما يسميه برشيد عبد الكريم. لقد قادت هذه

---

(١) الأسبوع المغربى – ١٠ مارس ١٩٨٤ – حوار أجرى مع السيد حافظ ص : ٤٥.
(٢) نفس المرجع ، ص : ٤٥.
(٣) الاسبوع المغرفى – ١٠ مارس ١٩٨٤ – حوار أجرى مع السيد حافظ ، ص ٤٥.

الحالة المتردية أثناء الأزمة (٦٧) إلى الثورة على الواقع التاريخى بكل معطياته المختلفة هذه الثورة الغاضبة امتدت إلى مجال الكتابة حيث حطمت القوالب القديمة وكل المفاهيم العتيقة من لغة وشخصيات وحوار من هنا أصبحت قضية التجريب حاجة ملحة عند السيد حافظ " لأنه متولد عن حاجة داخلية للتغيير، تغيير الرؤية، وأدوات الرؤية ، ومن أجل إيجاد فن جديد لعالم يقفز على قبح الحاضر والمحمل بالهزيمة والموسوم بعوامل النكسة"(١).

ولقد كتب السيد حافظ مسرحيات تمثل هذا المنظور خير تمثيل ولا أدل على ذلك من عناوينها التى تعتبر واجهة مطلة على مضمونها فهى موسومة بالغرابة من هذه المسرحيات : " حدث كما حدث لكن لم يحدث أى حدث ، الطبول الخرساء فى الأودية الزرقاء ، حبيبتى أميرة السينما" لقد كانت هذه الكتابة الأوطوماتيكية الغامضة والمعقدة ابناً شرعياً فترة النكسة وقد آمن بها مؤلفو هذه الأزمة حتى يهزوان رقابهم سيف السلط المتسلط على أعناقهم ومن ثم يستبعد أن تكون محمولية المضامين عند السيد حافظ عبثية ولا مجدية، بل أكثر من هذا أن عناوين مسرحياته التى تبدو للوهلة الأولى غامضة وغريبة هى خير تعبير على رؤية الكاتب المأساوية لهذا اللغز الغامض المسحور الذى هو العالم. لقد قال عن هذا المسرح إسماعيل الإمبابى : " تعد مسرحيات السيد حافظ من المعالم البارزة فى أدبنا الحديث ذلك أنها تقف وحدها فى قمة الريادة فى ميدان المسرح التجريبى فى الساحة العربية. والسيد حافظ ليس مجرد كاتب مسرحى يحكى لنا حدثاً فى قالب درامى مسرحى ، بل يعتبر بانتاجه الفكرى الناضج خالقاً مبدعاً له عالمه الخاص وفلسفته وهو يغوص فى أعماق النفس الإنسلية محاولاً الكشف والوصول إلى أرض المثالية التى فقدناها فى القرن ٢٠ محاولاً الكشف عن كل ما يقابله إنسان ذلك العصر من صراعات مادية ونفسية وحضارية"(٢)

ومن ثم نستطيع التأكيد فى غير ما حرج أن الفن الحقيقى الذى يسمى بفن الطليعة أو التجريب أو الفن الثورى هو الذى يعارض عصره فى جرأة واعتداد ويخرج عن إطار ما هو معاصر ليلتقى بالتراث العالمى الأزلى الذى لا يحده زمان أو مكان. وبالتالى حتى يقوم لدينا مسرح شعبى يستقطب أكبر عدد من الجمهور على مختلف

---

(١) برشيد عبد الكريم – السيد حافظ بين التأسيس والتجريب – مجلة المهد - ، ع٣-٤ السنة : ١٩٨٤، ص:٦٦.

(٢) اسماعيل الإمبابى– الإبداع والتجريب فى مسرح السيد حافظ– مجلة المعرفة ع:٢٥٤، السنة:٢٣ ص٢٠٤

المستويات يتحتم علينا إعطاء فرصة للمسارح التجريبية لأنها الوحيدة التى تساهم فى تنشيط هذه الحركة وتكريس مجهودات هذا الجيل.

لكن هناك سؤالاً يطرح نفسه وبكل الحاح هو : "ما هى أهداف الطليعة فى منظورها العربى؟ وهل هناك من فرق بينها وبين المنظور الغربى؟

إذا ما رجعنا إلى مفهوم الطليعة فى منظورها العربى خصوصاً عند السيد حافظ نجد أنها ذات منظور مزدوج أو كما يقول برشيد : " إنها تحدق فى الناس والأشياء بعينين". الأولى عربية والثانية غربية وبيت القصيد من هذه القولة هو أن السيد حافظ لم يسقط فى وهدة العبث الغربى خصوصاً من حيث المضامين الفكرية واكتفى بمحاورة الشكل.

بناءً على ما تقدم من مرتكزات يعد السيد حافظ من الكتاب الذين خاضوا غمار معركة الواقع المتأزم وساهموا فى إظهار الحقيقة معللين أسباب هذه الهزيمة والأزمة الحضارية التى نعيشها وهو بذلك قد حمل مسئولية جيل المستقبل على عاتقه ولم يكن فى هذه المهمة ملتزماً مجردة بل إنه إذا صح هذا التعبير كان سفيراً بدون جواز فى كل بلاد الأرض حيث لا حدود للمكان ولا حدود للزمان فقد تكلم عن الأزمان الإنسانية وعن الحرية والديمقراطية المفقودة كما تكلم عن المد الحضارى وتأثيره على إنسان هذا العصر. بعبارة أخرى إنه يحلل مشاكل يوميه عايشها وحاول الغموض فى أعماقها لاستئفاف الداء الكمين وراء انتشارها . إنه يتحدث عن القضية الفلسطينية وعن النكسة المصرية بصفة عامة إنه يناقش قضايا إنسانية ليدلى بموقفه منها. لقد اختار القالب المسرحى التجريبى فشحنه بهموم الانسانية جمعاء لكن هل هناك من فرق بين مفهومية الطليعة عند الغرب ومفموميتها لدى العرب بعد أن تطرقنا إلى اللا معقول لدى الغرب وعند العرب؟

لكى نختصر الطريق ولا ندخل فى متاهات دون قرار نترك المؤلف المغربى عبد الكريم برشيد يقدم لنا الإجابة : " أكيد أن هناك أكثر من فرق لأن الانهزام العربى هو انهزام عسكرى سياسى حضارى تاريخى، إنهزام يمكن تعليله وتفسيره لأنه نتيجة حتمية بشروط موضوعية. أما الانهزام الغربى فهو انهزام وجودى ميثافزيقى، إنهزام الإنسان امام انغلاقية وصمت الكون وعبثه، ومن هنا فلا مجال للتفسير والتغيير فلا شيئاً حقيقياً، إلا العبث والخواء والعدم. هذا العبث الذى اتخذه

الإنسان الغربىموقفاً وجدانياً من الحياة قبل أن يكون موقفاً فكرياً من الوجود" [١]
إن العبث فى المسرح العربى مرتبط بقضايا اجتماعية وسياسية وحضارية، بينما العبث الغربى يتجاوز هذه القضايا التى تمس الواقع التجريبى لتتصل بحيتيات العالم الميثافزيقى التجريدى. بعبارة أخرى ان هذه المباشرة للماروئيات فى التجريب الغربى تصبح ثورة ميثافيزيقية معادية للواقع. بينما العبثية أو التجريبية العربية مرتبطة بالوضع الاجتماعى المحدد زمانياً ومكانياً. لقد آمن السيد حافظ بالمسرح كتظاهرة شعبية وإبداع فنى وفكرى، وكفر بكل ما عدا ذلك من أوثان مسرحية قديمة. لقد أحس أنه يحمل مضامين مغايرة تلزمه البحث عن أشكال درامية مغايرة.
هذا الشعور الملح بالتغيير فى الرؤية ومضامين هذه الرؤية لا يمكن تفسيرها إلا بتلك الروح الجماعية والإنسانية التى قلت فيما قبل إنها أصبحت تؤطر الهوية العربية بعد خروجها من قوقعة الأنا الضيقة.

أدلجة التراث والبعد الوظيفى للمسرح العربى

السيد حافظ والتعامل مع التراث

إن قضية " التراث والتجديد " من القضايا الشائكة المطروحة على الساحة الأدبية وبحدة، إنها بالفعل عملية معقدة لتشابك الخيوط المكونة لها. لإنها صيغة تواصلية تربط حاضرنا بجذورنا التاريخية والحضارية. إنها العملية التى تقتحم التجربة المسرحية لتثير عدداًمن التساؤلات المحيرة والمقلقة منها :
ما التراث ؟ بل ما المرتكزات التى تؤسس لنا مفهومية التراث ؟ ثم كيف يمكن الاستفادة من المادة التراثية فى إطار التجربة المسرحية؟ وهل هذه الصورة التأسيسية للمسرح تفيد فى تدعيم جذور الإبداع التراثوى؟ بعبارة أخرى هل الأخذ من المحيط التراثوى يسهم فى صياغة تجبة مسرحية حديثة أو على الأقل يقبل توجهات حداثية بشكل يحقق لنا ما ننشده من أصالة ومعاصرة ؟!
إن هذه التساؤلات المطروحة تجرنا إلى سؤال أدق وأعمق هو : إذا كانت المادة التراثية جاهزة فما هى الصيغة المجدية والبديلة للتعامل مع هذا المحيط الضخم دون الانجراف مع تياراته؟
إن هذه العملية لا يمكن أن تتخذ مسارها الحقيقى إلا إذا كان المؤلف غواصاً يعرف انتقاء الذر الحقيقى لا المزيف. بعبارة أخرى أن دور المؤلف هو عملية التنقيب

---

(١) برشيد عبد الكريم – مسرح السيد حافظ بين التأسيس والتجريب – المهد ، ع:٣-٤، السنة ١ : ١٩٨٤، ص : ٦٨.

والكشف عما يمكن الإفادة منه من تراثنا أى ما يصلح أن يحبها ويستأنس بسمات العصر.

إن التوقف عند مصطلح التراث يكشف لنا عن تعدد الدلالات والتفسيرات التى يتخذها وقد حددت الكاتبة زينب منتصر هذه المستويات على النحو التالى:

تاريخ الحضارة العربية الاسلامية بما تضمن من مواقف ومعارك وشخصيات تاريخية وفكرية وإنسانية.

تراث القصص الشعبى العربى.

الكتب والوثائق التاريخية التى اشتملت على أخبار العرب وفنونهم ونوادرهم.

القرآن الكريم – الحديث النبوى أو السيرة النبوية "[١]

إن هذه التنميطات التى وضعتها الكاتبة لا تختلف كثيراً عن ما يراه يوسف عبد المسيح ثروت حيث جعل من أهم مصادر ترثنا الأدب بعامة والشعر بخاصة ذلك أن الأدب العربى يعج بنماذج أدبية وتاريخية أسهمت فى إغناء التجربة الاجتماعية. بعبارة أخرى أن هذه السلوكيات البشرية يمكن استغلالها بعد تحليل ميكانيزماتها النفسية وانتقاء العناصر والمقومات الصالحة للتأقلم مع وضعيتنا الحالية.

إن الخوص فى غمار هذه المحيطات العميقة يعتبر مهمة صعبة ولكن على الأقل تفيد فى تدعيم التجربة المسرحية لأنها ترفدنا ببيانات جديدة. فهى تتطلب مفاهيم حديثة تتقبل أبعادها بشكل يجمع بين الأصالة والمعاصرة. ونفس الحقيقة يؤكدها د. حسن حنفى إذ يقول : " يوجد التراث على عدة مستويات : فهو أولاً تراث موجود فى المكتبات والمخازن والمساجد والدور الخاصة، يعمل على نشره، فهو تراث مكتوب، مخطوط أو مطبوع له وجود مادى على مستوى أولى، مستوى الأشياء"[٢]

" والثانى : وجود على المستوى الصورى ، فإن التراث فى الحقيقة مخزون نفسى عند الجماهير... بل هو أيضاً جزء من الواقع ومكوناته النفسية"[٣]

إن المقصود بالتراث ليس تلك المادة الخام التى يتلهف الناس على استخراجها بكل سلبياتها وإيجابياتها . لكن الكيان التراثوى مشروط بعدة بنود يجب على المستفيد ألا يتجاوزها. من هذه الشروط حشد وانتقاء ما يمكن الإفادة منه فى حاضرنا

---

(١) زينب منتصر–مقدمة فى استخدام التراث–مجلة الأقلام عدد:٧، السنة : ١٢ نيسان : ٧٧.
(٢) د. حسن حنفى : التراث والتجديد – دار التنوير – ص : ١٢.
(٣) نفس المرجع : ص ١٣.

ومستقبلنا، بعبارة أخرى وكما يقول الدكتور حسن حنفى " ليس التراث موجوداً صورياً له استقلال عن الواقع الذى نشأ فيه، وبصرف النظر عن الواقع الذى يهدف إلى تطويره وهو تراث يعبر عن الواقع الأول الذى هو جزء من مكوناته". [١]

إن هذه القولة تبين تلك العلاقة الجدلية القائمة بين الواقع وموروثنا الثقافى والتى تستدعى بالضرورة الإنطلاق من معطيات الواقع ووضعها فى ميزان التفسير والتحليل برفد واستلهام منابع الموروث الماضوى. إن هذه العملية التى تنطلق من معطيات العصر ترتوى من ينابيع التاريخ لتسقى به أرضية الواقع ومن ثم تكون النتيجة هى تحديد أبعاد الهوية وملامحها الأساسية.

فقضية التراث والتجديد إذن وعلى حد قول د. حنفى " هى أيضاً قضية إعادة كل الاحتمالات فى المسائل المطروحة وإعادة الاختيار طبقاً لحاجات العصر"[٢]

إن هذا القول يحيلنا على أن قضية الموروث الثقافى يجب ألا تبقى فى معزل عن الوقائع المعيشة وإلا فإن أى تفسير أو تفكيكاً لرموز هذا الواقع وتحليل أبنيته المؤسساتية سيكون مبتوراً بل أكثر من هذا أن تغييب الوجه الأول من وجهى هذه العملة أمر مستحيل تماماً كما هو الحال فى إثبات عملية ما فى غياب شروط الإثبات ، فهى لاغية من أساسها أى أن تقييم هذه المعادلة ذات الحدين أمر مستحيل فى غياب احد أضعها : التركيبة الاجتماعية والحصيلة التراثوية أو المخزون النفسى للجماهير حسب تعبير د. حنفى.

إن التأسيس الذى نهدف إليه من وراء هذه المنطلقات هو تأسيس مشروط بعدة ثوابت : الأصالة والمعاصرة ، قيم اجتماعية حاضرة كغاية مؤسسة على ركائز تاريخية كوسيلة. إن استئناف الحديث عن التراث والتجديد خصوصاً فى مجال المسرح يضعنا فى دائرة لا متناهية من التساؤلات :

هل رفد المسرح العربى منذ ارهاصاته الأولى من الينبوع التراثوى وبالتالى أين تتجسد هذه اللوحة التشخيصية لهذه الظاهرة ؟

إذا تقصينا روافد المسرح العربى وجدنا أن كثيراً من المسرحيات اتخذت من التراث مادتها الخام. فمنذ الانطلاقة الأولى للتجربة المسرحية بدأ المؤلفون الغوص فى أعماق البحار التراثوية لاستخراج مكنوناتها، لكن هذه التجارب لم تتجاوز عتبة

---

(١) نفس المرجع : ص ١٢.
(٢) المرجع السابق : ص ١٨.

العصر الذى ولدت فيه. بمعنى آخر إنها كانت تستفيد من التراث على قدر الأدوات والمفاهيم التى توفرت لها لإقحام المخزون التراثوى فى العملية المسرحية وعلى أى فقط تميزت هذه التجربة بكونها مرحلة تمهيدية وبلغة الكاتبة زينب منتصرة : " مرحلة الاستخدام الحرفى للتراث حيث تظل أسيرة تفاصيل التاريخ وجزئياته دون التمكن من شحن حواديثها وشخوصها برموز جديدة. إن هذه المرحلة تميزت بما يسمى الأمانة التاريخية وقد مثل هذه المرحلة كل من محمد عفيفى فى مسرحيته " أبو الحسن المغفل " من ألف ليلة وليلة. المرحلة الثانية : المزاوجة بين تسجيل التراث وتطويعه وتعد مسرحية " شهر زاد" و"أهل الكهف " لتوفيق الحكيم خير ممثل لهذا الأسلوب... ثم المرحلة الأخيرة وهى تطويع التراث وإضاءته إضاءة جديدة بل عصرية وبرموز جديدة لمعالجة هموم المجتمع وتناقضات العصر[(١)].

وتندرج أعمال ألفريد فرج " الزير سالم " وكذا صلاح عبد الصبور وعز الدين المدنى تحت هذا الأسلوب الذى تخطى القوالب التاريخية الجاهزة وأعاد صياغتها بشكل يلائم أجواء العصر. وفى رأيى أن هذه التجربة مرت بمرحلتين :

الأولى : كما قلت كانت تمهيدية بسيطة أى أنها كانت مرحلة استخدام التراث من أجل التراث.

الثانية : كانت محاولة جادة ارتقت بلغة التراث وخطاباتها وحواريات شخصياتها إلى مستوى تقارب به حاضرنا مرحلياً أى أنها المرحلة التى تجعل التراث لقمة سائغة فى فم العصم. إن هذه الصياغة الأخيرة هى صورة تستمد إنارتها من الماضى لتفسير معطيات الحاضر والتكهن بارهاصات المستقبل. بمعنى آخر أن الماضى التفسيرات والرؤى المتشابكة للوضعة الراهنة تستضيئ بالماضى ومن ثم يمكن تأكيد الجدلية القائمة بين حاضر الإنسان العربى وماضيه التليد.

إن العودة إلى التراث هى وسيلة لتأكيد ملامح الهوية العربية وقد بدأت هذه الرؤية تختمر فى ذهن الإنسان العربى مع خلفيات الإمبريالية الاستعمارية التى كان هدفها هو تحطيم كيان الوجود العربى، فكانت المبادرة الأولى هى العودة إلى هذا التراث لأنه الجذر الوحيد بل الأب الشرعى الذى يمكن الاعتماد عليه فى بناء صورة بديلة للوقع الاجتماعى المتردى الذى ساهمت فى تأزمه الإمبريالية والظروف الداخلية المهزوزة للمجتمع العربى.

---

(١) زينب منتصر : مقدمة فى استخدام التراث ــ مجلة الأقلام ع ٧ ـ السنة ١٢ نيسان ٧٧.

إن هذه الإنارة الأولية تدفعنا للتساؤل : كيف نتعامل مع هذا التراث ؟ يقول د. الجابرى : " إن التعامل مع التراث يجب أن يكون على مستويين :
مستوى الفهم أى استيعاب تراثنا ككل بمختلف منازعه وتياراته.
مستوى التوظيف أو الاستثمار أى البحث عن ما يمكن استثماره فى حياتنا الراهنة أى ما بقى منه صالحاً لأنه يعيش معنا مشاغلنا الراهنة وقابلاً للتطوير ليعيش معنا مستقبلنا وذلك هو معنى الأصالة"(١)

إن التصنيف الذى وضعه الدكتور محمد عابد الجابرى يساعدنا على تحديد ملامح الرؤية المقابلة لتحديد نوعية الخطاب الذى تحمله والمقصود بالخطاب هنا إذا صح هذا التعبير هو نوعية التراث هل هو قابل للتلون بطلاء عصرنا حتى يعبر عن قضايانا ومشاكلنا المعاصرة أم لا؟

يقول يوسف عبد المسيح ثروت : " ولذا لابد للفنان المسرحى سواء أكان مؤلفاً أم مخرجاً أم ممثلاً أن يستوعب التراث استيعاباً نقدياً وفكرياً وجمالياً على حد سواء .. وهذا الأمر على غاية من الأهمية فى توظيف التراث مسرحياً ليكون العمل المقدم مدروساً وناضجاً ومتكامل الجوانب ، بعيداً عن الإقحام والابتسار والاقتصار على المظاهر الجانبية التى قد تبدو أحياناً ذات بهرج وقتى لا جدوى فيه ولا نفع على المستويات الفنية المنشوردة"(٢)

إن المهمة التى يتحتم على المؤلفين القيام بها فى هذه الحال هى عملية الركون إلى الحصيلة المنتقاة من تراثنا وتناولها بطريقة ملائمة ويزيد الأستاذ عبد المسيح ثروت موضحاً لنا هذه الأهمية قائلاً : " فى تراثنا مواقف بطولية شامخة وشخوص إنسانية أخاذة وسمات وجدانية وقيم أخلاقية رفيعة ، ولنأخذ فى الحسبان أمثلة من شخصياتنا التاريخية المنفردة كأبى ذر الغفارى وعمار بن ياسر والحسين بن على فى فجر الإسلام وصالح بن عبد القدوس والرازى وبن رشد،...(٣)

إن هذه الشخصيات تصلح لأن تكون قواماً وصرحاً لبناء مسرح ذى قيمة فنية وفكرية يمزح بين الماضى والحاضر، إنها محاولة لعصرنة هذه النماذج والشخصيات بشكل أكثر ملاءمة للواقع . وبعبارة سامى عبد الحميد: " إن

(١) د. محمد عابد الجابرى – نحن والتراث – ط II ، السنة : ١٩٨٢ دار الطليعة ص : ٦٧.
(٢) يوسف عبد المسيح ثروت : " المسرح والتراث" – الطليعة الأدبية – ع٣ السنة٣ – ١٩٧٧، ص٢٠.
(٣) نفس المرجع ، نفس الصفحة.

الاستفادة العصرية من التراث ينبغى أن لا تكون على حساب المادة التراثية ، أى بالاقتصار على جانب ضيف فيها أو فكرة مجردة تقتطع منها، بل لابد من تبنى المادة التراثية التى تناسب أفكار العصر، لاد من خلق التفاعل الموضوعى بينهما"[1]

إن قضية " التراث والتجديد " خصوصاً حين يتعلق الأمر بالتجرة المسرحية تنطوى على موجات إرسال توجهها صوب محطة الواقع الاجتماعى لالقاء الضوء على مكوناته وتفسير الأزمة التى تحتويه قصد تغيير ملامحه طبقاً لمقتضيات العصر. بعبارة د. حنفى : " إن التراث والتجديد ، رد فعل على أزمة التغيير للواقع الاجتماعى نظراً لتعثر محاولة التغيير واصطدامها جميعاً بقضية التراث كمخزون نفسى عند الجماهير"[2].

إن قضية التراث والتجديد فيما اعتقد هى لعبة القفز على شوائب العصر واللحاق بالواقع فى مساره التطورى وذلك بالارتكاز على القوالب التراثية وجعلها فاعلة وقابلة للصيرورة الديناميكية للعصر وحاجاته وبعبارة أخرى : إن خلفية التجديد والتراث قوم على أساس فك رمزية الموروث الثقافى بل تأويل دلالاته لفهم الأبنية الاجتماعية للواقع.

إن اكتناه أعماق الظاهرة يحيلنا على حقيقة مؤداها كما يقول د. حنفى "أن قضية التراث والتجديد هى قضية التنظير المباشر للواقع، لأنه يمد الواقع بنظريته التى تفسره وقادرة على تغييره. فالتراث هو نظرية الواقع والتجديد هو إعادة فهم التراث حتى يمكن رؤية الواقع ومكوناته وسواء بدأنا من التراث لفهم الواقع أو التنظير المباشر للواقع فكلا المنهجين النازل والصاعد يؤديان إلى نفس النتيجة.[3]

من هنا يمكن القول أن قضية التراث والتجديد مبنية على أسس لحظية واقعية منطلقة فى ذلك من تراكمات تراثية ماضية. ففى أى خانة يمكن تصنيف هذه القضية هل ندخلها فى إطار " ايديولوجى" بل اجتماعى باعتبارها افرازات سلوكية بشرية ؟ أم نصنفها فى إطار ايديولوجى باعتبار أن أى مواصفات اجتماعية لابد لها من خلفيات اديولوجية ؟ الحقيقة أنه يصعب الفصل بين هذه المركبات لأنها متكاملة فيما بينها ولأنه يستحيل أن توجد مواقف سلوكية دون أرضية اجتماعية،

---

(١) نفس المرجع ، ص ٢٣.
(٢) د. حسن حنفى ، " التراث والتجديد " دار ا لتنوير ، ص : ٣٣.
(٣) د. حسن حنفى – التراث والتجديد – دار التنوير ، ص : ٢٨.

فإنه يستحيل كذلك أن توجد كتلة بشرية دون غاية ايديولوجية.
يبقى التساؤل المطروح هنا بعد تحديد ملامح هذا الكيان التراثوى : هل أفادت التجربة المسرحية بالنهل من ينابيع التراث الماضوى وكيف ؟
الحقيقة أن الخوض فى سديم الموروث الثقافى للأمة العربية مهمة صعبة وقد دخل فى اسجاف دياجير هذه العملية عدد كبير من المؤلفين وكل تناولها حسب أدواته الخاصة ومنظوره الشخصى.
يقول يوسف عبد المسيح ثروت : "... ومن بعدها ولدت محاولات عديدة فى مشرق الوطن العربى ومغربه اتجهت فى مسارين واستقت من مصدرين:
مصدر تراثى نهل من الأدب والتاريخ.
مصدر تراثى شعبى نهل من الأساطير والحكايات والمظاهر التمثيلية فى مجالس التأليف والتجسيد المسرحى كمحاولة الطيب الصديقى فى مسرحية " مقامات بديع الزمن الهمدانى" كتراث أدبى معروف ، وجلال خورى فى : " جحا فى الصفوف الأمامية " جعل شخصية جحا المعروفة بطلاً مسرحياً ، ويوسف ادريس فى الفرافير بالاستفادة من شخصية "السامر " واستفادة سعد الله ونوس من البيئة التاريخية ومن شخصية الحكواتى فى مسرحية " رأس المملوك جابر" وفى العراق ظهرت أعمال كثيرة يتضح منها توظيف التراث الشعبى كمادة درامية كما فى "المفتاح" ليوسف العانى و"قرندل" و"طنطل" و"الكورة" لطه سالم، و"الفيل" و "يا ملك الزمان" لونوس حيث انقلب الراوى إلى شخصية أبو الورديات أو كما يسمى "أبو صندوق الولايات" وكذلك قاسم محمد فى "بغداد الأزل بين الجد والهزل" وشخوص وأحداث من مجالس التراث، وكان يا ما كان". [١]
وهناك أسماء أخرى كعز الدين المدنى وعبد الله البوصيرى والسيد حافظ الذى سيكون محور البحث.
يقول برشيد عبد الكريم عن تجربة السيد حافظ فى هذا المجال خاصة مسرحية " حكاية الفلاح عبد المطيع " : المستقاة من التراث الشعبى والتى أبرز الكاتب مقدرته الفنية فى تأكيد انتمائها إلى العصر : " ففى هذه المسرحية يعود السيد حافظ إلى التراث العربى والى الوجدان الشعبى وذلك من أجل صياغة لغة

---

(١) عبد المسيح ثروت : المسرح والتراث – مجلة الطليعة الأدبية ، ع ٣ سنة : ٣ ١٩٧٧، ص : ٢٢.

مسرحية، لغة تملك القدرة على التعبير عن الهم العربى وعن فكره وروحه"[1]

إن هذه العملية التلقيحية بين ترسبات الماضى ومعطيات الحاضر والمستقبل تكون لنا ملامح تجربة مسرحية جديدة منفعلة بمقومات تراثية ومقنعة بأجواء من الحاضر إنها بعبارة أخرى عملية الجمع بين المنظور التراثى والمنظور المعاصر والتى أفرزت ملامح صورة متكاملة الأجزاء.

هذه الانطلاقة من هذه الحواريات التوجيهية إذا صح هذا التعبير – ما دامت توجه هذه الصور التراثية لاتخاذ مسار اجتماعى معاصر فى صورة هزلية أو مأسوية – تضفى بعداً جديداً للتجربة المسرحية العربية وقيمة فنية كبيرة تدعم أصوليتها وتركز نبتتها فى الأرضية المسرحية العربية خاصة والعالمية عامة.

وبعبارة هيجل : " إننا لا نستوعب التاريخ إلا عندما نستطيع أن نرى الحاضر بصورة عامة، كنتيجة لتلك الوقائع التى تمثل حلقتها الأساسية أخلاق وأعمال المشاركين فيها "[2].

بمعنى آخر لهذه المقولة أن معطيات الحاضر هى فى الواقع مرآة تنعكس عليها قيم الماضى ، أى أن الحاضر يفسر ويحلل تحت مجهار الماضى، بل أكثر من هذا أن بنية الماضى ليست بنية مغلقة بل هى منفتحة وقابلة للوضع فى ميزان التأويل والتفسير وذلك حسب لوازم العصر، وهذا هو منطق التاريخ بل الصيرورة التاريخية التى تقتضى حركة دينامية مستمرة بخطوات ثابتة ومنظمة.

إن تفسير ظواهر الحاضر لا يمكن أن تنفلت من قيود الماضى. قد يطرح السؤال لماذا ؟ وأجيب فى جملة واحدة . لأن حوادث ووقائع الحاضر والتى نعتبرها كشاهد لها دور كبير فى خلق الوعى بالتايخ . بمعنى آخر أن المعطيات الراهنة تستنجد بالوقائع والتراكمات الغائبة . إنها تتخذ من التاريخ نبراساً وقدوة حتى لا تسقط فى وهاده العميقة.

يبقى أن أى محاولة جادة لإحداث صيغة علائقية ما بين المسرح والتراث لا ترقى إلى مستوى أنضج إذا انتفى فيها الانفتاح على الثقافات الأخرى وذلك بالأخذ من التكنيكات والأدوات التحليلية فى ميدان المسرح ومحاولة إخضاع تراثنا لهذه القوالب الحديثة، ومن ثم يصح لنا أن نقول مع عبد المسيح ثروت : "إن كل جهد مبذول فى سبيل تحديث التراث والعمل على تأهيله فى الفعالية الفنية يظل جهداً

(١) برشيد عبد الكريم : مسرح السيد حافظ بين التأسيس والتجريب–المهد، ع٣–٤ ص:٧٣.
(٢) د. محمد برادة : محمد مندور وتنظير النقد العربى – دار الأدب الصفحة ٢٣٥.

غير متكامل الجوانب والأوجه إذا انتفت الحرية فى أى منحى من مناحى البحث والاستقصاء والمقابسة ، ومن ثم فإن العمل الجاد الدؤوب فى هذا الصدد يبقى الأساس المكين لكل عمل مسرحى يريد أن يرقى إلى المستويات الفنية المنشودة... وهذا العمل مع ما فيه من هذه الحرية، وهذا الدأب لا يمكن أن يعطى ثماره الناضجة، ما لم تزد ثقافتنا المسرحية تنوعاً وعمقاً وحداثة، وهذا يعنى التعرف المستمر على الثقافة المسرحية العالمية من جهة وربط هذا التعرف بمصادرنا التراثية الفنية بمقوماتها الحضارية والإنسانية"(١)

إن محاورة الموروث الماضوى ومحاولة استثمار ما يمكن استثماره فى تسيير الحقل الاجتماعى وتكييفه ، تجسد لنا نوعاً من العلائق الوطيد بين المسرح والتراث باعتبار المسرح لوحة تشخيصية لمنظومة الأفكار وأنماط الوعى التى تعتبر من منظور ثان تجسيداً للعلائق الاجتماعية للبنية التحتية، هكذا حينما نصب التراث فى قالب تجديدى ونبصمه ببصمات العصر يصبح ذا منظور جديد.

فى هذا الطرح لإشكالية التراث نضع محاولات السيد حافظ التى تعكس لنا تطلعاته المحتدمة للتجاوز قوقعة الخيال الرومانسى والفردانية الحالمة على اعتبار أنها خطوة تطويعية لا تقف عند الشكل المتكلس للتراث بكل محتوياته الجرثومية بل تعتبر خطوة تجاوزية لما يمكن تجاوز وتحويل ما يمكن معالجته واستثماره فى وضعيتنا الراهنة. إنها المحاولة التى تحاول تكثيف جهود وقابلية الأفراد إلى طاقات جماعية، إنها بعبارة أخرى لا تقوم باحتواء الواقع بكل عمومياته وهى ليست بحثاً عن المطلق اللا متأثر بالزمن ولكنها محاولة انتقاء العناصر الإيجابية بناء دعائم الحاضر والمستقبل.

إن الكتابة المسرحية عنده هى قراءة تأويلية للواقع وهى فى نفس الآن قراءة فنية وتوجيهية لبنية هذا المجتمع . وإذا كانت الكتابة الفنية على وجه العموم والمسرحية على وجه الخصوص تتموضع داخل هذا التأطير فمعنى هذا أن حمولتها تستقى قسماتها من ثلاث منابع :

المنبع الاجتماعى.

المنبع السياسى.

والمنبع الثقافى.

إنها بعبارة أخرى الظاهرة التى لا يمكن الكشف عن مكنونيتها إلا بتفتيت الشروط

---

(١) يوسف عبد المسيح ثروت : " المسح والتراث" مجلة الطليعة الأدبية – ع٣ السنة:٣ – ١٩٧٧ ص:٢٢.

الاجتماعية والسياسية ، وليس معنى هذا النص المسرحى يختزل إلى مجرد مرآة عاكسة أو انعكاس محاكاتى للواقع كما هو، بل إنه تجاوز للحظة التكريسية من أجل التغيير والتجديد.

إن هذا الربط بين الحقل الأدبى والحقل الاجتماعى السياسى فى مسرح السيد حافظ هو إبراز للحظات الأساسية التى تشكل المرتكز الأساسى فى تحديد نمطية الكتابة وبالتالى فهم أوالية النص الأدبى بوضعه فى تلك العلاقة الجدلية بين الثقافة والمجتمع. فإلى أى حد بلور السيد حافظ هذه الصيغة الكتابية من خلال انتاجاته؟

بناء على الرأى السابق يلاحظ أن الإبداع الأدبى يكتسب مشروعيته من خلال اللحظة التى ولد فيها. والسيد حافظ كمبدع ابن اللحظة التى دقت فيها أجراس الثورة معلنة ميلاد جيل جديد. إنه جيل الثورة والغضب ومن ثم جاءت كتاباته طافحة بالمرارة والغرابة بل وموسومة بسمة السخرية الباكية. يقول أحمد غانم فى هذا الصدد : " إنه جيل التحديات جيل كانت صرخته قنبلة هيروشيما وفطامه كان النكبة ، وحجله كان ثورة ٢٣ يوليو " [١]

إن السيد حافظ حينما يكتب يلتزم نوعية خاصة من الكتابة تربط ميكانيزم الحقل الثقافى بالمناخ والخلفيات الإيديولوجية السائدة فى مصر. فكتاباته بصفة عامة هى تجلية لتوعية العلائق القائمة بين أفراد المجتمع ومحاولة إعادة رسم حركة تغييره لبنية هذا المجتمع وذلك بانتقاد هفواته ومحاولة تحطيم القوالب والسلوكيات الطفيلية ، إنها بعبارة " سارتر" كتابات تحاول أن تكشف وأن تتجاوز وأن تحتفظ بجزء من الواقع مادة للتفكير والتأمل وبداية لتغييره "[٢]

إنها بعبارة أخرى لحظة الرفض لكل تخاذل وتقاعس ، ودعوة إلى تطوير الحاضر والاستفادة من ثغرات الماضى. وهذا ما يجعل رؤية السيد حافظ متسمة بالعمق لكونها تنظر إلى التريخ فى حركته الدينامية التى تجعل مركب الأحداث فاعلاً وفى نفس الوقت مؤثراً على المراحل التالية له. إنها تبقى وسيلة للكشف تتجاوز ما هو كائن لما يمكن أن يكون. يقول محمد مسكين : " وبهذا تميز فى الكتابة المسرحية بين نوع يعمل على تكريس اللحظة وحصر التاريخ وهذه الكتابة تحكم على نفسها بالهامشية والاغتراب أى أنها تقصى ذاتها من التاريخ . أما النوع الثنى فهو الكتابة الساعية إلى التغيير ، وهى الكتابة المستقبلية المؤمنة بالتطور والتجاوز

(١) أحمد غانم : السيد حافظ ومرآة لجيله ــ ٥ مارس ١٩٨٥.
(٢) سارتر ــ دفاع عن المثقفين ــ كاليمار ــ باريس ، ١٩٧٢، ص : ١٥.

والتى تضمن لنفسها المشروعية التاريخية "[١]

هناك مجموعة من التساؤلات التى تطرح نفسها بحدة. هذه التساؤلات لا يمكن أن تجد لها إجابات جاهزة دون مساءلة النصوص الابداعية للسيد حافظ بوصفها الوجه الآخر له. ضمن هذه الأسئلة – ما هى الصيغة التعاملية التى ارتكز عليها فى تعامله مع التراث ؟ وهل استطاع بلورة اتجاه معين يحدد من موقفه ورؤيته لهذا التراث ؟

أولاً : يجب تحديد الخط الدرامى الذى استعان السيد حافظ بمسادة تراثية. إذ يمكن الرجوع فى ذلك إلى مسرحيته " ظهور واختفاء أبو ذر الغفارى " و "حكاية الفلاح عبد المطيع " هذا إذا كنا نتغيا من التراث النماذج التراثية المستقاة من التاريخ العربى . أما إذا تعلق الأمر بالشكليات الأخرى من التراث كالتراث الشعبى أو آيات قرآنية وأحاديث نبوية ، فإن كتابات السيد حافظ لا تخلو من شذرات من هذا النوع مثلاً نجد الأغانى التى ترددها المجموعة فى مسرحية "الخلاص" تتسم بنكهة شعبية ، تقول المجموعة :

" عطشان يا صبايا
وانتى يا مصر السبيل" [٢]
النهاردة الحنة وبكرة الدخلة
والحنة دى يا عم سويسى
النهاردة الحنة وبكرة الدخلة
وخلى بالك يا عم من عريسى"[٣]
" كلكم راع وكلكم راعية"
" الحلال بين والحرام بين" [٤]

وفى مسرحية " الحانة الشاحبة اللون تنتظر الطفل العجوز الغاضب" نجد السيد حافظ يرسم صورة للغول وهى صورة اسطورية شعبية"[٥]

هذه الأمثلة اخترتها على سبيل المثال لا الحصر وأعود إلى السؤال الأهم: إلى أى حد تمكن السيد حافظ من استيعاب التراث على الخصوص فى مسرحية: "ابو ذر

---

(١) د. محمد مسكين – حول لكتبة المسرحية – آفاق ، عدد : ٥ نوفمبر ١٩٨٥.
(٢) السيد حافظ : مسرحية الخلاص ، مطابع صوت الخليج ، ص ١٥٤.
(٣) نفس المرجع ، ص : ١٨٠ .
(٤) السيد حافظ : أبى ذر الغفارى ، ص ٧٥.
(٥) السيد حافظ : الحانة الشاحبة اللون تنتظر الطفل العجوز الغاضب ، ص ١٥٦.

الغفارى " و " حكاية الفلاح عبد المطيع" ؟

إن السيد حافظ مثلاً حين يختار شخصية أبى ذر الغفارى فهو يستثمر الفكرة أو المقولة التى هى العدل ولا يهمه من الحيز الزمكانى سوى ترسيب هذه الفكرة فى الأعماق بشكل مغاير وتعامل جديد معها يهدف إلى تكريس خصوصيتها أى فى الزمان والمكان الذى يسوده الاستبداد والظلم الذى أشار إليه " بفاتك" ابن أبى ثعلبة وابنه " أبى المجون".

إنه كما قلت سابقاً لم يأخذ الفكرة بمنظورها الدغمائى المتحجر بل حاول أن يجعلها تتنفس بروح العصر ، وهذا ما جعل عبد الله هاشم يقول : " ففى مسرحية " ظهور واختفاء أبى ذر الغفارى " جمع الكاتب بين الأصالة والمعاصرة، ففيها يلتقى أعرق مضمون مع أحدث تكنيك ... فيها يلتقى الحدث التاريخى المستمد من التاريخ الحياتى الدينى ممثلاً فى شخصية أبى ذر الغفارى مع أحدث ما وصل إليه التكنيك المسرحى المستمد من المسرح الطليعى. وهو هنا لا يعود إليها عوداً جامداً، وإلا لما ارتفع بها عن أن تكون حكاية تاريخية كآلاف الحكايات التى تعج بها الكتابة التى كتبت عن هذا الصحابى الجليل، وإنما هو وقع على معطياتها الخاصة فيطوعها لقالب المسرح ويصبها فى إطار عصرى جديد محاولاً اسقاطه على العصر الحديث"[(١)]

إن هذه المسرحية تستقى معلوماتها من جذور التاريخ متخذة نموذج أبى ذر الغفارى الصحابى الجليل أساس رؤيتها . أن الكاتب يجسد هنا الفكرة المعنوية الضمنية . بعبارة أخرى أن أبا ذر الفكرة تتآلف وتتصالب فيها عدة مرتكزات:

الحرية – العدل – نفس الظلم – الكشف عن العملة الزائفة التى يتعامل بها المجتمع، ومحاولة إعطاء البديل".

واعتقد أن الكاتب قد أصاب فى تجسيد فكرته بحيث أفصح عن العنى بعيداً عن هرطقة التشكيل وأمراض الخلق القسوى.

يقول سعد أردش : " أن الهدف الأساسى عند الكاتب ليس المسرح فى حد ذاته ، ليس الصيغة الفنية على أى شكل من الأشكال ولكنه الكلمة المضمون، إنه يمتلئ بمضمون ثم يصبه فى قالب فنى، ومضامين ذات صبغة إنسانية لا تثير جانباً واحداً من جوانب البناء الاجتماعى ، إنك تلمس فى العمل الواحد كل ركائز التكوين الاجتماعى : الأخلاق ، الدين ، العلم ، الحضارة ، التاريخ ، التراث فى إطار الفكر

---

(١) عبد الله هاشم – صحيفة الجماهيرية – ليبيا ، ٢٥ سبتمبر ١٩٨١.

السياسى والاقتصادى والعسكرى"[1]

وفى رأيى أن مسرح السيد حافظ وثيقة من أهم سماتها الرؤية التاريخية الاجتماعية الموضحة على ضوء تصورات ضمنية موجهة للنفس التاريخى فى علاقة مع البيانات الحاضرة وبالتالى تحقيق رؤية شمولية ومتكاملة فى نفس الآن.

وهنا يثأر سؤال جوهرى هو : أين يمكن موضعة السيد حافظ فى إطار التحولات التى رصعت الحقل الثقافى عامة والفن المسرحى خاصة فى مصر ، وذلك انطلاقاً من السبعينات إلى اليوم ؟

إن ابداعات السيد حافظ بصفة عامة تدخل فى إطار الحقل التجريبى الطليعى الذى حاول تجاوز سلبيات الواقع ضمنياً وشكلياً انطلاقاً من تصورات ومفاهيم حديثة معللة أواليات هذا الوضع وميكانيزماته، ومساءلة النص تارة، ومحاورة الطرف الآخر الذى يمثله الطموح الجماهيرى وذلك بتحريك الوعى فيه وزرع نبته الشعور الجماعى فى أعماقه التى تخلصه من وباء الأنانية وتجعله يطمع نشدان الديمقراطية والحرية فى عالم أفضل.

يقول الناقد المغربى عبد الرحمن بن زيدان : " ومن النماذج التى كتبت ف هذا الموضوع ، موظفة التراث توظيفاً سياسياً يجمع ما بين الأصالة والمعاصرة نجد مسرحية أبى ذر للسيد حافظ ومحمد يوسف حيث تتفجر فيها اللغة النمطية لتعلن عن هويتها الجديدة وعن انتمائها إلى العصر والى الوطن العربى. وذلك برؤية تخترق السائد وتمزق الأقنعة لتقديم ما وراء الأقنعة وما وراء المظاهر والشكليات للكشف عن الخلل والعطب جعل السير الديمقراطى غير سليم "[2]

إن هذه الإدانة لكل أساليب العسف والقهر ما هى إلا انعكاس للرؤية المأساوية والثورية لنفس الكاتب. إن اختيار الكاتب لشخصية أبى ذر بالضبط له ما يبرره فأبو ذر الصحابى الجليل الذى عانى ألواناً من القهر الذى كانت تمارسه السلطة باسم الدين فقد نفى من قبل عثمان إلى الربذة ومع ذلك ظل صلباً وصلداً متجلداً ومتمسكاً بمبادئه. وقد استغل الكاتب الكاتب بالضبط مكنونية الحديث الشريف قال (ص):" رحم الله أبا ذر يعيش وحده ، ويموت وحده، ويبعث وحده". وبالفعل لقد حاول الكاتب استيعاب الفكرة بما تحمله من ظلال وإيحاءات وحاول أدلجتها حسب

---

(١) سعد أردش : مقدمة مسرحية " حبيبتى أميرة السينما".

(٢) د. عبد الرحمن بن زيدان : دراسة عن مسرح "أبى ذر الغفارى " مجلس الثقافة العربية ، ع٦ ، السنة ١٢، ص: ٤٢.

ظروف زمانية ومكانية لا محددة بل وحاول موقعتها حسب إيقاعات الحاضر.
إن الكاتب لم يحدد عصراً بعينه ولم يرسم زمناً بعينه، ولكن انتقى بالضبط مقولة الديمقراطية وحاول تطويق عنق الزمن المفقود بهذا الشرط. بعبارة أخرى أنه حاول أن يجعل من قضية الديمقراطية فكرة سائحة فى كل دروب القهر والاستبداد تبعث فى الزمن الذى يرشح جبينه بالذل والعار فتحاول تخليطه.
من هنا نستشف بأن تمرد الكاتب ليس تمرداً عشوائياً بل تمرداً واعياً على كل أسباب الظلم والاستبداد ، إنه الدعوة إلى التغلب على مآسى الإنسان العربى ووضعه المزرى بالتحرر من رواسب الظلم والاستغلال السياسى. من هذه المنطلقات يعتبر التراث الرحم الحقيقى لكل انتاج جديد. وبما أنه لا يمكن الاعتماد على التراكمات الكمية وحدها فإنه لابد من ربطها بالوضعية الراهنة ومحاولة تكييفها لتصبح أكثر إنسجاماً واتفاقاً مع مفاهيم العصر ومقولاته. وذلك حتى يتحقق نوع من التوازن فى هذه الرؤية التوليدية إذا صح هذا التغيير.
من هذا المنطلق اخترت مسرحية " حكاية الفلاح عبد المطيع " باعتبارها نموذجاً يصب فيه منظور الكاتب إلى التراث وكذا رؤيته إلى العالم باعتباره المؤسسة المرجعية لأى فن من الفنون.

التراث المتحرك وقضية الإنسان والوطن :

مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع نموذجاً

تتكون المسرحية من فصلين :

الفصل الأول : من ص : ٥ ــ ٢٨

الفصل الثانى : من ص : ٢٩ ــ ٦١

يفتتح فيها الراوى كلمته : " سيداتى.. آنساتى.. سادتى هذه الليلة سنعود إلى الوراء إلى زمن كان الإنسان مفقود القيمة يهان، كان الإنسان الحيوان قوى النفوذ والسلطان، هذه الليلة نقدم لكم حكاية، وحكايتنا ليست عن هاملت أو هنرى الرابع أو حتشبسوت أو نابليون أو أى ملك من ملوك الأرض"(١)
فبنية المسرحية تنقسم إلى شطرين أو فصلين كما يسميه المؤلف. هذا الكلام الافتتاحى يحملنا إلى الوراء إلى حلقة تاريخية مبثورة من عمر الزمن ليحكى لنا حكاية الفلاح عبد المطيع، حكاية الإنسان العربى فى العصر المفقود السمات والملامح . إن عبد المطيع هو ذلك الإنسان المهمش يستجدى لقمة العيش لأطفاله

---

(١) السيد حافظ : حكاية الفلاح عبد المطيع ــ مطابه صوت الخليج ــ ص : ٥.

العشرة ولا يجد من ورائها إلا النكاد والنكال.
المكان : نشير بالجزء إلى الكل – الكل الأصغر – (القاهرة / مصر) إلى الكل الأكبر (العالم).
"الراوى: قلبه يتسع ليحتوى العالم ويداه صلبتان فى صلابة صخر النيل"[(١)]
المكان منفتح ليشمل كل بقع المعمور التى يتولى ويسيطر عليها الاستبداد والقهر.
الزمن : يتجاوز الزمن النسبى الذى حدده انشتاين ليحقق ذاته عبر كل الأزمان. إنه الزمن المطلق.
إن المسرحية تتمحور بصفة عامة حول نسيج من العلاقات والانساق التحى تشكل فى حد ذاتها بنية تقوم على الثنائية الضدية : فقير / غنى – السلطة الرأى / الشعب المنفذ – القوة / الضعف.
لقد حملها الكاتب " بنية النص " مسؤولية كبيرة تتجلى فى فضح أساليب القهر والقمع التى تنهش جسم الأمة الإسلامية العربية وتمرير الوعى بين الجماهير وأشعارهم بالمسئولية فى هدم كل حكومة ديكتاتورية أو مؤسسة قمعية تستنزف قوى الجماهير الشعبية وتخلخل بنيتتهم المجتمعية الاستقرارية.
يقول حسب الله يحيى : " حكاية الفلاح عبد المطيع حكاية فيها دلالة حاضرة ومعانى كبيرة وفعل ماضى يأخذ امتداده الزمانى.. فى عصرنا.. ففى عصر المماليك .. يشكل مرض السلطان أهمية فى حياة الناس ، فإذا جاءه المرض، كان على الناس أن يرتد والملابس السوداء الحزينة ، وإذا شفى من مرضه ارتدى الناس الملابس.[(٢)]
عبر المقطع الأول تنكشف بنية التصارع على المستوى الداخلى والخارجى. عبد المطيع فى تصامده مع الواقع الاقتصادى وغلاء المعيشة. يقول عبد المطيع مخاطباً حماره : يومان بلا عمل أنت وأنا "[(٣)]
صراع داخلى يتجلى فى تصادمه مع زوجته نفيسة أو أم بثينة كذلك صراع بثينة مع زوجها هند : " لا أعرف لماذا تفعل معى هذا؟"[(٤)]
والصراع الثالث بين أم بثينة وعشيقة زوجها فاطمة :
" فاطمة : صباح الخير يا أم بثينة.

---

(١) نفس المرجع : نفس الصفحة.
(٢) حسب الله يحيى : مجلة فنون العراق ، ع ٨٤ نيسان ١٩٨٠.
(٣) السيد حافظ : مسرحية " حكاية الفلاح عبد المطيع" مطابع صوت الخليج ، ص : ٦.
(٤) نفس المرجع ، ص ١٠.

نفيسه : من أين يأت الخير. هل يراك أحد ويجد الخير؟ هل يرى أحد وجهك ويشعر بالخير، الخير عندما يرى وجهك يفر يهرب، من أين يأتى الخير يا وجه النحس"[(١)]

صراع على مستوى آخر : بين عبد المطيع والسلطة بعد أن يقر عبد المطيع من سلطة الزوجة يقع فى يد سلطة قنصوه الغورى، لأنه لم يرتد ملابساً سوداء حزنا مع المؤسسة الاجتماعية التى ينتمى اليها. فهو لم يفهم ، يريد أن يرى مبرراً مباشراً لهذا الحزن حتى يعد لقائه مع مرسى وأم مرسى وأحمد يظل جاهلاً لسبب حزن المدينة، يظل الوحيد الذى يرفض منطق هذه المدينة.. إنه قاعدة استثنائية تريد تأكيد الفعل.

" عبد المطيع : أيها الناس أنا ذاهب إلى رئيس الشرطة (ينظر من حوله يكتشف أن الناس قد انفضوا من حوله، وأنه الوحيد الذى وقف مع الشرطة"[(٢)]. ستار الفصل الأول.

إن هذا الصراع والتناقضات تشكل خاصية تحدد بنية الحوار المسرحى فهى بذلك تعد مؤشر بنائى جديد فى تحديد بنية المسرحية التى تأخذ شكل سلسلة حلقية مترابطة.

الفصل الثانى ينفتح من جديد على الراوى:

" كل القاهرة نفذت الأوامر إلا هو"

عبر هذه الأوعية الحوارية يضاء القصر من جديد وما يندس تحت جدرانه من أجهزة قمعية مسخرة لخدمة السلطان – الوزير، مستشار أول ـ مستشار ثانى، منادى ، شركة... بالإضافة إلى ذلك أن نمطية النص تفرض علينا رؤى معينة متقصية فى أكتناه أغواره ومعاينته بل والغوص على المكونات الفعلية له والعلائق التى تربط بين لوحاته حتى يتم تحويله إلى نص مكتفه فاعل. وهذه الرؤية فى حد ذاتها تتغيى القفز على ما هو جزئى عرضى إلى ما هو جوهرى كلى.

وإذا كانت فاعلية اللغة تنبع من تلك الشبكة المفاهيمية التى تربط كل جزء بالآخر لتؤسس ما يسمى بالمعنى الكلى أو البؤر الرؤيوية التى تتمحور حولها المسرحية وهى إدانة الواقع والثورة عليه من أجل تكسير القيم الزائفة السائدة فيه وخلق تنظيم اجتماعى تسوده علاقات سليمة. كما نستشف من خلال النص الصراع القائم بين الطبقة الحاكمة والطبقة المحكومة. الفلاح عبد المطيع فى مقابل السلطان

---

(١) نفس المرجع ، ص ١٢ – ١٣.

(٢) نفس المرجع ، ص ٢٨.

قنصوه الغورى الشعب المهضوم الحقوق فى مقابل الأعيان. عبارة الأستاذ عبد الرحمن بن زيدان: " إن هيكلة الحكاية تقوم على أساس من الثنائية الضدية . فمسار النص يتبلور فى أحداث متضادة وأماكن متباينة :

عالم عبد المطيع / العالم النقيض

الكوخ / القصر

عبد المطيع / السلطان قنصوه الغورى

الفقر / الغنى

الأبيض / الأسود

الأسئلة / الأمر

هم جماعى / هم فردى"[(١)]

بعبارة أخرى أن صلب المسرحية يأتى اعلاناً عن حدث بنيوى يؤطر حياة الشخصية المحورية " عبد المطيع" وهذا الإعلان هو بمثابة إظهار لنوعية الفعل ونقيضه عبد المطيع الفلاح البسيط / عبد المطيع المتمرد على السلطة. ومن ثم تكون مجموع الحواريات إضاءة وتوضيح عبر تسلسل الأحداث للأسباب الكامنة وراء هذه المحاذير التى يقع فيها عبد المطيع.

إن تسلسل الأحداث هنا لا يعنى ترتيبها الكيفى الزمنى، لأن عبد المطيع فى عهد قنصوه الغورى هو عبد المطيع فى أى عصر يسوده الاستبداد والقمع وخنق حريات التعبير، كما نستنتج بأن الأحورة فى كليتها تنطلق من الماضى للتأشير لما يمكن أن يكون عليه المستقبل، وهذا ما يؤكد لنا دائرية الخط الزمنى.

الانطلاق من الماضى لإضاءة الحاضر، نلاحظ كذلك أن الإيقاع الزمنى لا يسير على وتيرة واحدة، فهناك عدة مستويات:

طريقة السرد : يمثلها الراوى والكورس والمنادى ، وهى ذات طبيعة إخبارية.

الخطاب المسرود الدخلى " المونولوج الداخلى" عبد المطيع حين يخاطب حماره :

" يومان بلا عمل أنت وأنا، لا أعرف أنك غاضب عندما تكون عاطلاً تغضب منى.. من الدنيا من كل شئ.. السبب ليس منى.. لست مسؤولاً عن شئ مما حدث أتفهم..؟"[(٢)]

نلاحظ أن هذا التعدد والتنويع الصيغى والذى يهيمن من خلاله الخطاب الحوارى

---

(١) عبد الرحمن بن زيدان : (حكاية عبد المطيع) مسرحية السخرية والتقاط المفارقات.

(٢) السيد حافظ : " حكاية الفلاح عبد المطيع " مطابع صوت الخليج ، ص : ٦ ــ ٧.

بطريقة مكثفة، ثم تأتى صيغة المونولوج الداخلى المتمحورة حول الذات كتنويعة جديدة لتبديل مجرى الحكى. هذا بالإضافة إلى الخطاب المعروض المشخص والذى يشكل كما قلت لبابية البنية الحوارية.

إن هذه التنويعات تضفى على البنية الحوارية بعد جمالياً وفنياً بحيث نعاين فى النص تبدلات رؤيوية. هذا التعدد على مستوى الرؤية يحيلنا على مستوى آخر من التنوع أو بالأخرى التقاطع فى بنية الشخصيات.

الشخصية المحورية : بنية الرفض والتمرد – الوعى المغيب.

إن هذه الشخصية النمطية هى امتداد للماضى واستشراف للمستقبل. وقد توقف الكاتب فى بنينة أبعادها بشكل يلحم الماضى بالحاضر، يجمع بين الأصالة والمعاصرة. لقد قال فى هذا الصدد يونسكو : " الكاتب المسرحى الجديد هو الذى يحاول أن يربط بين الحاضر وبين أقدم القديم ، وهو الذى يستخدم لغة جديدة وموضوعاً جديداً ليبنى بناء مسرحياً يهدف إلى أن يتخلص من كل ما هو ليس ضرورياً والى أن يكون مسرحياً إلى أقصى حد. فهو ينبث التراث ليكتشف التراث وهو يجمع بين الخاص والعام وبين الفردى والجماعى، من هنا أعبر عن أعماق انسانيتى وبذلك أصبح مثل الآخرين مشاركاً لهم متخطياً حواجز المكان والفردية، إذ أنى عندما أعبر عن عزلتى أعبر عن عزلة الجميع"[١]

إن عبد المطيع الفلاح البسيط يستمد انتماءه من هذا المجتمع الواقع تحت هيمنة القصر والفرض لا يجد بداً من اتخاذ فلسفة خاصة به توضع له سراديب القهر والتسلط التى يعيش فيها، إنه يتبنى فلسفة النفى أو ايديولوجية العرى أو الجد إذا صح هذا التعبير. إنه عن وعى أو غير وعى يعيش مغترباً داخل هذه الكلية المجتمعية ليعارض كل الضوابط والنواهى التى يرتكز عليها هذا المجتمع.

إنه يضرب كل القيم والمبادئ الزائفة التى يتعامل بها هذا المجتمع ليفرض حدوداً معينة يصوغ من خلالها تمرده ورفضه " لا أريد أن أكون قاضى قضاة أريد أن أكون من العراة"[٢]

فحين يقول له السلطان : " لقد أعجبتنى قصتك عندما سمعت بها، قررت تعيينك يا عبد المطيع قاضى القضاة"[٣]

---

(١) د . رشاد رشدى : نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، بيروت، ص:٧٧ – ٧٨.
(٢) السيد حافظ : حكاية الفلاح عبد المطيع ، مطابع صوت الخليج ، ص : ٣٨.
(٣) نفس المرجع ، ص : ٤٣.

إن الاعجاب هنا ليس إعجاباً به كذات وإنما خوفاً منه كمؤشر على الثورة على اعتبار أن الإنسان بؤرة للتناقض ، فعبد المطيع الإنسان البسيط هو ذاته المتمرده.

"رئيس الشرطة : (وهو يدور من حوله) أنت يا رجل متآمر.

عبط المطيع : نعم ؟ (بدهشة واستغراب)

رئيس الشرطة : تعلن العصيان.

عبد المطيع : ماذا تقول ؟

رئيس الشرطة : ترفض الاستجابة والخضوع والمثول لأوامر السلطان.

عبد المطيع : الشعير فى السوق شحيح.

رئيس الشرطة : تدعو للثورة.

عبد المطيع : الحمار جائع.

رئيس الشرطة : رموز وغموض وكلمة السر التى بحثنا عنها"(١)

وحتى يضع عبد المطيع منعاً كلياً من تصرفاته يريد قنصوه الغورى أن يعينه "قاضى القضاة" إنها فلسفة الإسكات والقمع، لكن عبد المطيع يرفض " لا أريد أن أكون قاضى القضاة ولكن أريد أن أكون من العراة".

السؤال الإشكال الذى يطرح هو : هل المفهوم الطليعى التجريبى كنظرية قائمة على أسس وتقنيات تنظيرية وعلى جهاز مفاهيمى موحد تحققت بالفعل عند السيد حافظ خصوصاً فى الأدوات التعاملية مع النص مثلاً : اللغة، الديكور؟

بالفعل إن السيد حافظ يلتقى مع منظور اللا معقول إلى اللغة فى كونها:

" أصبحت متوقفة عن التعبير وتقليدية أكثر من اللازم، فهى قناع يخفى الفكر والعاطفة أكثر مما يفصح عنهما.. ولذلك فمضمون المسرحية يكمن فى الحدث نفسه حتى أنه أحياناً يمكن الاستغناء عن اللغة كلية"(٢)

فمن خلال المقطع السابق نجد أن رد عبد المطيع عبارة عن هلوسات لا معنائية لها داخل النسق الحوارى، اللهم إلا إذا أخذنا بعين الاعتبار أن المسرحية تنطلق من فكرة جاهزة يعمل على إيصالها للطرف الآخر – المرسل إليه - ، وهى صدم الإنسان العربى بهذا الواقع المزرى، باعتبار أن وراء اللا وعى يكمن الوعى والحقيقة، ومن ثم فمن وراء الكلمات تكمن الحقيقة، وعلينا نحن أن تغوص وراءها لاستشفاف معنائيتها ، علينا أن نقرأ النص ونفهمه من خلال اللغة الثانية،

---

(١) نفس المرجع ، ص : ٣٨.

(٢) د. رشاد رشدى : نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن – بيروت ، ص : ١٨٠.

بعبارة أخرى علينا أن نستقرأ النص لاستخراج حمولته السياسية والاجتماعية.
إن تفكيك رمزية هذا الكلام تحيلنا على اللبابية والجوهرية الكامنة وراءه، وهى فضح وتعرية هذا الواقع بتصحيح وتغيير مفاهيمه المغلوطة بمفاهيم تغييرية جديدة. إن الرفض هنا هو بداية التجديد باستئصال شأفة النظم السائدة وبناء نظم ومفاهيم أكثر فعالية وأكثر خلخلة لبنية هذا الواقع، تتجاوز اللحظة لبناء لحظة أكثر تماسكاً وتوحداً.
عبر هذا النسق التكرارى الذى يتخلل المسرحية تبرز لنا الصورة الاجتماعية التى ترتسم فى ذهن الكاتب النازعة إلى حيز التطبيق. بمعنى آخر عبر هذه البنية المتشابكة اللحمية التى تؤطر المسرحية تظهر البؤرة الرؤيوية التصويرية للكاتب: التغيير الديمقراطية، تنظيم العلاقة بين الحاكم والمحكوم، والتأكيد على الاستمرارية. وهذا يتفجر منذ رفع الستار : " حكايتنا ليست عن هاملت ... أو نابليون.. وإنما عن عبد المطيع الفلاح البسيط " . تجذير الحاضر من خلال الغائب، إن إنبات الزمن الماضى فى هذه الحركة المتواشجة له رؤية خاصة تنحدر من الزمن الماضى لتتدفق فى سيل الحاضر – المستقبل.
من هذا المنطلق نجد السيد حافظ يكشف عبر بنية النص عدة قضايا وإشكالات كانت مطروحة على الساحة العربية ولا زالت مطروحة، إنها قضية الظلم والاستبداد التى تتجدر فى عمق التاريخ " فى عصر المماليك " فى مقابل البحث عن الوجه الآخر الموجب – الديمقراطية. وهنا تظهر محاولة التجاوز، فالسيد حافظ لا يكتفى بوصف عنف السلطة والممارسات القمعية فى علاقتها بالإنسان المقهور فى شرط تاريخى معين، بل يغوص فى أعماق التجربة الديمقراطية لفك ألغازها ومحاورة البنية العميقة القائمة على الثنائية الضد، الأنا فى مقابل الجماعة، الأمر فى مقابل التنفيذ ، وفى هذا كله نجد أن السيد حافظ لم يحدد الحيز الزمكانى ولكنه فيما يبدو لى لم يهمل أى شريحة من شرائح التاريخ العربى حيث ألقى الإضاءة من خلال الماضى على الحاضر.
لكن هذا التواشج والتكامل الذى يبرز على مستوى المحور الزمنى ينقطع ليتحول إلى رؤية انشراخ على مستوى العلاقات المكانية والعاملية أو الشخصية.
فالديكور رغم بساطته وتجريبه ، فهو يعكس على الأقل نوعاً من التقابل ليتنامى بعد ذلك هذا التصور حتى على مستوى الأحورة – الوجه الآخر للشخصيات – فخطاب المستشارين والشرطة فيه نوع من القوة والعنف، وخطاب الطبقة

المسحوقة الممثلة فى عبد المطيع فيه نوع من السذاجة واللين.

" شرطى ٢ : (يمسكه من قفاه ويسجب) هيا أمامى.

عبد المطيع : أنا أمزح معك.. ألا تحب المزاح ؟ يارجل دعك من هذا التصرف الأبله.. سأحضر معك لا داعى لهذا (يهمس فى أذنه : الناس ستقول عنك قاسى القلب دعنى.. سأحضر معك دون ضجوة"[١]

فمنذ بداية الفصل الثانى تتكشف الحركة الجديدة المؤسسة لبنية النص وهى الثنائية الضدية التى تبرز عبر سياق التحولات والمفارقة فى كل شئ. وهو انشراخ ينبع من مفهوم الاستمرارية " التمرد من أجل البقاء " أريد أن أحيا ولكن انطلاقاً من قانون أساسى أتبناه لنفسى " أريد أن أكون من العراة " انطلاقاً من قناعات خاصة.

إن هذه الصورة تشكل العلامة الأساسية الثانية التى تتمحرق حولها المسرحية ، وتتجلى هذه العلامة فى شبكة العلاقات " التشابك ، التضاد" الذى ينبع عن تصور الكاتب للوجود. التضاد الذى يشكل كنه العالم وتصادمه بالتشابك الذى يريد أن يخلقه الكاتب بل نبحث عنه نحن كذوات داخل هذه المنظومة الكلية.

إن توجيه المسرحية بهذه الصيغة :

محور تواشج والتكامل بين قطبى الزمن : الحاضر / الغائب.

محور الثنائية الضدية التى تؤسس لنا بنية الفضاء واللغة "الحوار" والشخصيات.

إن السيد حافظ بهذه الخيوط المتكاملة يؤسس رؤية خاصة للعامل موضحة فى هذا العمل المسرحى الجاد الذى تكتمل فيه ملامح الدعوة والتطبيق. لقد أكد ملامح البطل التراثى من خلال منظور حداثى يجمع بين الأصالة والمعاصرة وبذلك ينحت مكانة بارزة فى المسرح العربى عامة والمصرى خاصة.

البطل الرمزوتجريبية الكتابة

سيكون منطلقى فى هذا الفصل هو التساؤل : ماذا يمكن أن تكون الكتابة المسرحية ؟ هل هى نسخ للواقع أو التقاط فوتوغرافى له؟ أم هى إعادة لهذا الواقع فى صورة هندسية تتحدد من خلالها قناعات الكاتب ومنظوره الخاص لهذا العالم؟

الإجابة لن تكون بالطبع فى قوالب جاهزة إنما ستكون منطلقة من بنى نصوص مسرحية سأحاول من خلالها رصد القيم والفكريات المنصهرة فى بوتقة هذه التجربة. وذلك من خلال استجلاء أصول ونواميس هذا المجتمع بعد تفكيك أنسجة

(١) السيد حافظ : مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع ، مطابع صوت الخليج ، ص : ٢٨.

بنيانه والوقوف على كل الوشائج العلائقية التى يمكن أن تساعدنا على إيضاح التجسدات المجتمعية.

إن الاسترشاد بهذه الطريقة قد يفيد البنى الفكرية على ضوء المواضعات الاجتماعية، فى تأطير النصوص بهذه الصيغة التى تمدنا بالفروض والاحتمالات والممكنات التأويلية.

من هذا المنطلق يمكن اعتبار الكتابة المسرحية صورة دينامية تنصهر داخلها مجموعة من المكونات والإطارات المتكاملة التى ترتكز عليها البنى المجتمعية كيفما كان نوعها.

ومن نافلة القول أنه لا يمكن فصل وتجريد الحركة الفكرية كظاهرة فعلية عن محتوى الأجهزة التنظيمية والمؤسسات الاجتماعية.

إن النكسة (٦٧) فيما يبدو لى هى ذلك المفتاح الذى سيساعدنا على فهم الطقس الذهنى للمجتمع العربى ومن خلاله فهم الترسيمة الفكرية للسيد حافظ وقد انفتح السيد حافظ على مجتمع متفسخ بلغ فيه التردى ذروته. فلم يكن أمامه من وسيلة سو التمرد على هذه المواضعات الاجتماعية. لقد حاول التنصل من هذا الواقع المزرى ولكنه فى الوقت ذاته حاول إثبات ذاته من خلال نفيها. فعبر متاهات هذا الكون حاول أن يمارس حياته من جديد. إن تمرده يحمل فى طياته تناقضاً صارخاً، الاغتراب من أجل الاثبات، الابتعاد عن هذا الواقع الملطخ بدماء العار والهزيمة من أجل خلق صورة أكثر تكاملاً ونضجاً، وهذا ما نستشفه من خلال البنى الدلالية للخط الدرامى الذى تبناه السيد حافظ والذى حاول من خلاله تسليط الضوء على هذا الواقع المتكلس وإبراز خطوطه المتداخلة وتعرية تناقضاته والكشف عن الشبكة العلائقية بين الأفراد القائمة على الزيف وذلك من أجل إنارة الاغتراب الإنسان داخل هذا العالم.

إن كتابات السيد حافظ تحمل طابعاً إنسانوياً بل بل خصوصيات وتلوينات مميزة جعلته يستحق لقب " مسرح الإنسان" حسب تعبير عبد الله هاشم الذى يقول: " إن مسرح السيد حافظ مسرح الإنسان فى واقع اجتماعى معين يموج بالصراع وهو مسرح يقترب من المسرح السياسى"[(١)]

إن المسرح السياسى هو فى حقيقته اكتناه للمسئولية الفردية اتجاه هذا المجتمع. فحين يتساءل الإنسان عن اللحظة المطوقة لعنقه فهو يعبر عن السخط الداخلى.

---

(١) عبد الله هاشم : المسرح الطليعى للسيد حافظ ، ط : ١٩٨٥ ، ص : ٣١.

الذى يحيله إلى ثورة على الواقع وبالتالى فإن التصادم مع بنية هذا الواقع هى رفض له وبحث عن الجديد.

ويوضح عبد الله هاشم ذلك قائلاً : " المسرح السياسى فى جوهره ليس ومسرح شعارات ولا مسرح أفكار تلقى من فوق خشبة المسرح كما تلقى الخطابة، ولكن المسرح السياسى الحقيقى هو توضيح للرؤية الاجتماعية والسياسية فى بلد ما ... هو بلورة العواطف الثائرة فى شكل منظم، إن وظيفة المسرح الحقيقة هو إن يسأل الأسئلة التى يجب أن يسألها المجتمع فى لحظات القهر، ولا يجب أنم ننتظر منه أن يجيب على هذه الأسئلة، وإنما عليه فقط أن يسألها حتى تتخذ شكلاً محدداً"(١)

إن مسرح السيد حافظ هو مسرح ثورى يشهر سلاحه ضد كل أدوات القمع والتسلط التى تحاول تقزيم دور الإنسان داخل هذا الكون، إنه منبه لهذه الانسانية للخروج من مأزقها.

إن أبطال السيد حافظ يناضلون من أجل الحق ، ويتوضح ذلك من خلال البنية الدلالية التى تؤطر مسرحه ككل.

ففى مدينة الزعفران يقود البطل " مقبول عبد الشافى" ثورته تحت شعاره " الرفض لمعانى القهر"، "هيا نمضى من مدينة يبحث فيها الأقوياء عن الكلاب المفقودة ويسجنون فيها الإنسان"(٢)

إنه استنهاض لهمم هذا الشعب المهزوم "يهربون، ويلغون العقل والوعى فى سيجارة حشيش أو ثدى إمرأة ، أو كأس، أو نوم، أو صمت"(٣).

إن مقبول عبد الشافى هو روح النضال ، هو سيف الحق الضائع الذى يظل الشعب فى انتظاره. إنه القيمة المفقودة فى هذا السوق الكاسد وعلى الشعب أن يبحث عنها فى لجاج هذا اليم العميق.

إن هدف البطل الثورى هنا هو تمرير التوعية بين تلك الشرائح الاجتماعية التى ينتمى اليها ، وترغيبهم فى تغيير الهيكلة الاجتماعية التى يعيشون فيها بل وأخذ حقوقهم بأيديهم لأن الحرية حق اجتماعى لا تمتلكه طبقة دون أخرى.

" إن أشخاص السيد حافظ نوعان متمردين وآخرين يجب التمرد عليهم ... الأول رافض والثانى يحاول الدفاع عن نفسه" (٤)

---

(١) نفس الملاجع ونفس الصفحة.

(٢) السيد حافظ : مسرحية مدينة الزعفران ، مطابع صوت الخليج ، ص : ٣٣.

(٣) نفس المرجع ، ص : ٣٠.

(٤) الدكتور محمود القاسم : مجلة الباحث ، السنة ٥ ع٣/ ٢٧ أيار – حزيران ١٩٨٣ ، ص : ١٢٩.

ونفس المواصفات التركيبية تنطبق على البطل " عبد المطيع " فى مسرحية " حكاية الفلاح عبد المطيع" الذى يدخل اللعبة مع السلطة ويظل متشبثاً بأفكاره، وكذا " أبو ذر الغفارى" البطل الثورى اليوتوبى الذى ينظر إلى الأشياء فى بنيتها الشمولية المطلقة ومن ثم تبقى هذه الثورة ملونة بطابع فنتازى " ذلك أن أبطال السيد حافظ يصبون ثورتهم فى كتاباتهم وهتافاتهم ولكنهم لا يصنعون الثورة باى حال من الأحوال"[(١)]

وفى مسرحية " علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا" يصر الكاتب على ترديد نفس النغم، والهدف من وراء ذلك هو ألا نشيع النظر ونبكى على أنفسنا، يجب أن نقاوم وألا نسقط كبش فداء، يجب مواصلة المعركة ، أن الحياة تحث على الاستمرارية والمقاومة وهذا ما تصوره المسرحية من خلال تصادم العقليتين "السجين١" " السجين ٢".

وعلى أى حال فإن مسرحية " ٦ رجال فى المعتقل ٥٠٠ شمال حيفا" حللت بشكل أكثر دقة وأكثر ملاحظة نفسية السجناء الستة لتعطى فى الأخير صورة أبعد عمقاً من الأولى إذ يتحقق فيها نقد لاذع لشبح الخيانة والتقهقر رامزة بذلك الضابط حسين، الشاب الفقير الذى يحاول أن يرقى فى أقرب وقت مهما كانت الوسائل. إن الكاتب بتصويره لهذه النمطية السلوكية يدين الطبقة المتوسطة ويحاول أن يحيى فيها صيحة الضمير.

إن السيد حافظ عبر هذا الخط الدرامى الذى اتخذه ذريعة تعالج آراء وقضايا تتجسد فى المأساة الإنسانية والخواء والفراغ الذى تعيشه، جعلت عبد الله هاشم يقول : " وكل مسرحيات السيد حافظ تحمل رؤية عميقة وجادة وهى لوقوف مع الإنسان البسيط ضد القهر والظلم الاجتماعى والسياسى"[(٢)].

من هذا المنظور يمكننا القول أن الخيط الرابط بين هذه البنى الفكرية هو انتشال الإنسان من هذا العالم المستنقعى واستنباته فى عالم جديد مبنى على مبادئ أكثر صلاحية للتأقلم مع وضعنا الحالى.

ترى هل اختار الكاتب هذا الخط الدرامى لتجسيد وقائع هذا العالم المزرى فحسب أم أنه توسل به لتجسيم منظوره الخاص من هذه الحياة؟

إن كلتا الحالتين تعطينا الجواب بنعم. إن البقعة الزمكانية التى ينتمى اليها الكاتب

---

(١) نفس المرجع ، نفس الصفحة.
(٢) عبد الله هاشم:مسرح السيد حافظ الطليعى ، المؤسسة دار الكتب، السنة ١٩٨٥ ص:٤٠.

كانت كفيلة بتفجير هذه النمطية الذهنية التى تحمل المواصفات الاجتماعية والسياسية لعهد النكسة. والتى خلقت ما يسمى بلحظة الوعى/ التمرد.
إن هذا النوع من التمرد كما يقول عبد المجيد إبراهيم : " هو ضد المواصفات الاجتماعية سواء وضعها الإنسان بنفسه أو التقليد الزائف أو جاءت بها الحضارة"[(١)].
إنه بعبارة أخرى يعالج قضايا مباشرة ليرتفع بها إلى رؤى أكثر شمولية وإنسانية.
إن إنسان السيد حافظ هو ذلك الإنسان المأزوم المستلب، ولكن السيد حافظ لا يجعل هذا الاستيلاب يقضى نهائياً على هذه النفوس بقدر ما يصنع منها إنساناً حراً لأنه يؤمن أن الإنسان قادر على التغيير إذا لم يركن إلى الاستكانة. يقول عبد الكريم برشيد : " المسرح بحث فى وقائع الذات – ذات الفرد وذات الجماعى – وبذلك فهو يؤرخ للحلم والألم والفرح والصراع والغضب والخوف والطمع والنضال..."[(٢)]، وهو ما نلمسه فى مسرح السيد حافظ.
إن اكتناه الظاهرة السلوكية هو فى واقع الأمر إبراز لملامح الصورة الاجتماعية ، من هذا المنظور بالذات تنطلق ابداعات السيد حافظ لتتخذ ابعادها الرؤيوية وقد كانت القاعدة الاجتماعية المؤطرة للذرة الكونية التى ينتمى اليها الكاتب عاملاً مهما لتحديد سمات شخصياته ونمطية تفكيرها المرتبطة بأوضاعها المعيشية.
وليس معنى هذا أن منظور الكاتب معصوم من أى إيقاعات ايديولوجية، بل بالعكس، إن هذا الشكل من التعامل يؤسس لنا منظوراً إيديولوجيا خاصاً فهو لا يريد أن يعيش الدائر الفلكية فى تراتبيتها أى فى تكرار ما مضى من الحوادث فهو ينطلق من جهة أولى من مبدأ أساسى هو رفض التقليد ليس كشكل أو طقوس خاصة وإنما كعمل مفروض يتسم بالأحادية، لأنه فيما اعتقد أن تكرار الظاهرة أو النمذجة بجميع سماتها سيكون عملاً ببغاوياً تكرارياً لا أثر فيه للإبلاغ وللتجديد. ولأنه من جهة ثانية المبدع الحقيقى هو الذى يقفز من شئ الشئ إلى خلقه، ومعنى الخلق هو استيعا هذا الشئ ونقله من الراهن إلى المحتمل أى من اللحظة المتحققة إلى اللحظة الممكنة.
إن السيد حافظ بحق مبدع سواء تعامله مع الشخصيات المتخيلة لتجسيد منظوره

(١) إبراهيم عبد المجيد: السيد حافظ حالة من التمرد والتحريض الحضارى، ملحق بمسرحية أبى ذر، ص:٢٢٢.
(٢) برشيد عبد الكريم : حدود الكائن والممكن ، سلسلة الدراسات النقدية (٣) دار الثقافة، ص: ٨٤.

أو مع الشخصيات التراثية كما أشرت سابقاً. وكنموذج على سمة الوعى المغيب الذى يهجس بأبعاد اجتماعية انسانوية نجد ضياء فى " ستة رجال فى معتقل ٥٠٠ شمال حيفا" يجسد هذه النمطية يقول : " شفتى يا حبيبتى النيل ما تخليش النيل يأخذ موج البحار أم العواصف أم الجنون والغضب"[١].

أو قوله كذلك فى حوار داخلى يفصح عن مكنونية هذه النفس المأزومة تحت ضربات القهر : "يا حبيبتى الصبر مقدمة أولى، الصبر مقدمة ثانية، الصبرى نتيجة، نتيجة الصبر بشاعة، الصبر سفينة ماشية، ماشية على خطى نجوم حمرة رهيبة، يا حبيبتى أنت غريقة"[٢].

إن هذه الهلوسات المحموعة هى اللاوعى بل هى الحقيقة التى يجب أن نعرفها ويجب أن نكتنه أعماقها، إن السيد حافظ لا يقف عند المستوى الاستظهارى الوصفى بل يتجاوز إلى مرحلة الكشف والبحث، فحينما يتحدث تنقلنا شخصياته التراثية معها إلى الأجواء النموذجية المثالية، ولا أقصد هنا بالمثالية، التجريدية بمستواها الفلسفى المتعالى عن حيثيات الواقع التجريبى، بل أقصد بها مستوى حضور نموذج أسمى تتجسد فيه مفاهيم وقيم إنسانية معينة. بمعنى آخر أن السيد حافظ يناقض اللحظة الراهنة لا من أجل الهدم فقط وإنما من أجل خلق حركة تفاعلية وتحاورية. إن هذه الحركة التجاوزية التغييرية هى مفصل التجدد والإبداع الذى وصل إليه السيد حافظ.

إن شخصياته بصفة عامة تحمل هواجس شعب، بل إنها شاهدة إثبات للحظة التصدع والتناقض الذى يعج به المجتمع ، بل إنها اختراق لحجب اللحظة بطموحاتها وأحلامها. ومن هنا فهى تكتسب معنائية خاصة، لأنها تتجاوز لغة الأنا لتتفجر عبرها لغة الذات الجماعية والأبعاد المستقبلية التى تكتنه أصواتها ومواقفها.

وهذا الوجه المستقبلى لا يطرح فقط على مستوى الشخصيات بل حتى على مستوى الزمان والمكان.

من أجل تركيز هذه النمطية هذه النمطية الكتابية اختار السيد حافظ المسرح التجريبى بقوالبه وتقنياته الحديثة لتجسيد فهم جديد ورؤيا جديدة للواقع تتجاوز الصيغ المتواجدة فى مجال المسرح بصفة عامة. وتظهر هذه التجاوزية فى تداخل الأزمنة – مثلاً إضاءة الحاضر من خلال الماضى – فهذه الوحدة الزمانية عند

---

(١) السيد حافظ: ٦رجال فى معتقل ٥٠٠ شمال حيفا، مطابع صوت الخليج، ص:٢٥٥.
(٢) نفس المرجع ، ص / ٢٢٩.

السيد حافظ متجاوزة، إذ أن غرضه ليس الربط بين حلقات الزمن فى صيغة دياكرونية وإلا لما اختلف دوره عن درو المؤرخ فى سرد الأحداث بتفاصيلها، إذ أنه يختار حلقة ما من تاريخنا ويحاول تشكيلها وفق معطيات العصر كما فعل مثلاً حينما اختار العصر المملوكى فى حكاية الفلاح عبد المطيع وحاول صياغتها بشكل جدلى مع عبد المعطى الحاضر.

إنه يشكل من الزمان وحدة دينامية كما جعل من إنسانه وحدة متحركة ونشيطة، بل كتلة علاقات تبلور وتطور الأحداث ، إن الزمن بصفة عامة عنده ينطلق من مبدا استحضار لحظة الغياب فى الحضور. قد تبدو هذه الصورة فى الظاهر سالبة تعكس صورة الأنا على الهنا الذى هو اللا مكان – فردوس الشورى– مدينة الزعفران .

غير أن هذ التغييب له ايجابياته التى تكمن فى فرض وحدة زمكانية تبحث لها عن التأصل ، عن التحرر بدل ا لانقياد لقواعد مفروضة. إن السيد حافظ يحث عن الزمن الممكن ولا أقول المطلق البعيد عن التحقق التاريخى لأن ذلك سيزيد انغلاقاً من ضمنية التأويل أو أى قراءة تفسيرية. ولكن فيما يبدو لى هو زمن مستقبلى يسقط اللحظة من حلقة الزمن ليعيد صياغتها الممكنة. بعبارة أخرى أنه هادم للحظة التوتر، بناء للحظة التعرب من الكائن إلى الممكن. يقول الكورس فى مسرحية "مدينة الزعفران" : مدينة الزعفران ليست على الخريطة خارج الزمان والمكان داخل الإنسان"[١]

ويمكن أن نصادف الزمن من خلال الترسيمة العاملية أى من خلال حوارات الشخصيات –مثلاً عبد المطيع هو الزمن المملوك – وكما تقول :

" إن العناصر التى تساعد على التشخيص **Les didascalies** ترتبط دائماً بالحوارات، كما أنها تفسر لنا اللحظة التاريخية بجملة من العلامات قد تكون هذه العلامات أسماء لشخصيات تاريخية معروفة أو مرحلة معينة"[٢].

وهذه السمة بالضبط تبصم مسرح السيد حافظ . كما يمكننا أن نستشف اشارات للزمن من خلال حوارات الشخصيات وهذا التأطير للحيز الزمانى أو المكانى يكشف عن مدى التزام الحوار فى التعبير عن ملامح الشخصية ومميزاتها من جهة وكذا عن الفضاء المسرحى الفنى تتحرك فيه. وهذا هو السبب الذى يشد المتفرج إلى الشخصية، هذا الانشداد فى حقيقته هو اندماج فى المرحلة التاريخية التى تدور

---

(١) السيد حافظ : مسرحية مدينة الزعفران – مطابع صوت الخليج ، ص : ٤١.

(٢) Anne Ubersfeld – Lire le teatre – Edition soaiale Paris 1979 اقرأ المسرح ، المطبعة الاجتماعية باريس ١٩٧٩ ، ص: ١٧٦.

فيها الأحداث، وهذا ما تؤكده الناقدة Anne حينما تقول : " أن البعد فى الفضاء المسرحى يقابله بعد فى الزمان ، بمعنى أن كل ما هو زمانى يمكن أن تجسده وحدات مكانية"(١).

وكما يقول برشيد : " الماضى فى المسرح قبل أن يكون مجرد وقائع فهو مباحث وقيم وحقائق ، وبذلك كانت غير زمانية، لأنها وجدت يوماً، وتوجد الآن، ويمكن أن توجد وتتكرر مستقبلاً"(٢).

عندما يجسد السيد حافظ هذا المنطق الزمنى، فهو يستعير اللحظة التاريخية من اجل إظهار الظلال التى تمتد وراءها والخلفيات التى تكمن فيها بمعنى آخر أنه يجعل من اللحظة التى يتم فيها الحدث نافذة يستشرف منا الآتى:

" المستقبل القريب أو البعيد – إن بيت القصيد من وراء هذا الأسلوب المسرحى هو كشف خلفيات هذا الواقع الهجين التركيب والمهترئ وتعرية وفضح مباذئه المزيفة، وذلك من أجل دفع المتفرج إلى الوعى بواقعه، هذه البوتقة التى تحصر أنفاسه وتخنقها ومن ثم مبادرته إلى التحرر ومطالبته بتهيئ الجو الديمقراطى الملائم.

"وحين يركز الكاتب على المواقف السلبية فلأنه يريد أن يصدم هذا الإنسان بواقعه ليذكره بمصيره الاجتماعى والإنسانى ويحفزه على الجدل، فولادة اتلجدل فى المسرح يعنى بداية جديدة لوعى الجماعة ومدركاتها لمصائرها اليومية المستقبلية"(٣).

بعبارة أخرى أن هذا النوع من القراءة مشروط بعدة ثوابت:

أولاً: الإطار الاجتماعى.

والمستوى الذهنى والفكرى كبنية دالة على اللحظة التاريخية التى برزت فيها، إنها محاولة تكاملية تؤكد على جدلية اللحظتين: التاريخية/ والآنية المستقبلية. فماذا يقصد الكاتب من وراء انغلاقية المكن؟.

ربما يكون الحصار النفسى المفروض علينا، وهذا ما يؤكد من جهة ثانية أن المسرح كمواصفات مكانية يهجس بأبعاد ضمنية تتعلق بتصميم علاقة جدلية بين مستويين:

---

(١) نفس المرجع ، نفس الصفحة.
(٢) برشيد عبد الكريم : حدود الكائن والممكن ، سلسلة الدراسات النقدية (٣) ص: ٨٥.
(٣) المسناوى أحمد ، الأقلام ، السنة ١٥ ، ع ٥ – ٦ دجنبر ١٩٨٠ ، ص : ١٢٢.

الداخلى والخارجى. أن تقديم مواصفات وتلوينات مميزة لهذا الحيز "السجن، الغرفة التى لا تتسع لعشرة أفراد " حكاية الفلاح عبد المطيع" ، فالسجن مثلاً يوحى بالظلام، الاختناق ، وهذا يدفعنا بدوره إلى التساؤل عن كنه النفس البشرية وتحليل اوالياتها باعتبارها عوامل توجد على هذا المكان. فهى الأخرى تؤكد على هذه الانغلاقية والعتمة النفسية ولا أدل على ذلك من لون الملابس الأسود، تقول سامية أسعد: " يمكن أن يكون المكان المسرحى أيضاً على علاقة بالنفس البشرية خاصة بعد التقدم الذى أحرزه التحليل النفسى، أن المسرح يعتمد أساساً على إخراج مضمون داخلى إلى الخارج"(١)

كما أن السيد حافظ يميز بين بعدين فضائيين متمايزين الأول: فضاء خيالى يرتفع بالقارئ/ المتفرج إلى أجواء فنطازية والثانى: واقعى سيناء يتخذ مواصفاته من خلال البنية التاريخية والاجتماعية المؤطرة له. وهذا ما يؤكده آرطوحين يقول/ " ينشأ المسرح عن الفوضى المنظمة ويتم هذا الانتظام فى مكان معين وإطار معين ، هذا المكان المسرحى بوصفه مكاناً منظماً يرجع بنا إلى قراءة جديدة ممكنة لعلاقة الإنسان بالمكان الثقافى والاجتماعى الذى يعيشه... إن هذا المكان المسرحى واقع معقد للغاية وهو ليس بالضرورة صورة لشئ ما حتى ولو اشتمل على بعض العناصر المصورة كاللوحات"(٢)

داخل المكان المتخيل فى العمل المسرحى، هذا المكان الذى يتخذ عدة مسارات فى كتابات السيد حافظ فهناك المكان المطلق مثل فردوس الشورى، مدينة الزعفران، فهذه الأمكنة لا وجود لها على الخريطة الأرضية، وهناك المكان المحدد والذى يشير إليه من خلال تكثيف انغلاقيته "علمونا أن نموت" "٦ رجال فى معتقل ٥٠٠ شمال حيفا"

يبقى السؤال الاشكال المطروح هو : هل أبطال السيد حافظ تتخذ نمطية واحدة؟

فى الحقيقة أنه رغم تعدد نماذج السيد حافظ السلوكية فإن هناك وشيجة علائقية تربط منطقها وهى طرح قضية الديمقراطية وحرية الفرد فى المجتمع وقضية الاغتراب والتهميش.

هذه السلوكيات البشرية تتبلور فى النماذج التراثية وشخصيات متخيلة –

---

(١) سامية أسعد: مجلة عالم المعرفة "مفهوم المكان فى المسرح المعاصر"، ع٤ م١٥، السنة:١٩٨٥، ص:٨٧.

(٢) نفس المرجع ، ص :٨٨.

الشخصيات التراثية المتمثلة فى أبى ذر والفلاح عبط المطيع. هذان النموذجان هما تجسيد لصورة البطل المأساوى فى مواقف اختيارية ومواجهات مصيرية. بمعنى أنه بطل يجازف ويخاطر بكيانه كذات من أجل اثبات قضية موضوعية تتجاوز الأنا إلى النحن، والفردانية إلى الجماعية. وبصفة عامة أن إضاءة الكاتب لهذه الشخصيات لا ترصد السلوكات والمواقف الظاهرية فقط وإنما يتعدى ذلك إلى رسم خطوط التشابك والصراع بين نوازعه الباطنة وشروط وجوده وموقعته فى ضوء هذا المسار التشابكى.

إن أبطال السيد حافظ ليسوا أبطالاً اشكاليين بل هم رؤى مستقبلية للأمة العربية بصفة عامة ومن هنا يمكن القول أن السيد حافظ كان رائياً كبيراً جسم ذروة الأحداث التى تعيشها الأمة العربية، لتعريته لما يمكن أن يكون عبرة للمستقبل. أى أنها ليست هندسة آلية معينة للعالم فى لحظة معينة وإنما هذه الأبطال تتخذ شكل ترسيمات عاملية وملامحها تتشكل عبر قابليات للحركة أوعدمها، فالشخصيات المتخيلة مثلاً لا تخرج عن حدود هذه الدائرة التى رسمها السيد حافظ لأبطاله. فعبر هذا البناء الشبكى تتحرك هذه الأبطال فى حركة مصيرية نضع الحياة والمصير فى الميزان، وكما قلت رغم تعدد هذه النماذج فهدفها واحد هو الديمقراطية الاجتماعية".

" عندما نتساءل بل نسأل عن أى شئ يبحث أبطال السد حافظ فإن الجواب يأتينا كالتالى: أنهم يبحثون عن مدينة يغيب فيها ممارسة القهر وعلى المواطن وطمس كيانه ومسخه بتمريره على أجهزة القهر والحجز والتخلف"[(١)]

إنها الشخصيات التى يضعها فى إطار المفاهيم التجديدية التى يعتمد عليها فى معاملة التجربة المسرحية حيث يعتمد على ديكور رمزى تجريبى يحاول أن يبتعد به عن الواقعية حتى لا يسجن ذهن المتفرج داخل بؤرة ضيقة ويدفع به إلى التفكير فى كل قطعة توضع على الركع والأبعاد التأويلية الممكنة التى يمكن أن تتخذها.

إن مضمونها هذا المحور تعتبر عنصراً مهماً فى بلورة العملية المسرحية، فكما تعتبر الشخصيات والحوارات والبناء الدرامى جزءً من النسق الكلى للمسرحية فإن تغيير قطع الديكور من فصل إلى فصل آخر هو تغيير بل انتقال بالجمهور من حيز إلى حيز آخر.

وقد عرف هذا المجال ــ الديكور ــ وما يتبعه من إضاءة وظلال تطوراً كبيراً، فبعد أن كان الديكور ارستقراطياً محضاً أصبح تجريدياً بسيطاً هدفه بالدرجة الأولى

---

(١) عبد الكريم برشيد:السيد حافظ بين التأسيس والتجريب، المهد، ع٣-٤ ص:٦٩.

صياغة نوع من العلاقة ما بين الجمهور/ المتلقى وما بين خشبة المسرح وهذا ما عبر عنه ربريخت بفكرة التغيير للعالم".

مثلاً فى مسرحية " الخلاص " الديكور بسيط جداً يتغير أمام الجمهور – تكسير الإيهام بالمسرح – سرير بسيط ، كرسيان، مائدة، فى الحد الثالث تظهر صورة لمدينة السويس مع تغيير جد مبسط، إضافة إلى هذا العنصر ففى مسرحية مدينة الزعفران مثلاً : كوخ صغير، شجرة مع بعض الأشياء التجريدية، مثل استخدام ألوان مختلفة وخصوصاً الأبيض والأسود وفى مسرحية ٦ رجال فى معتقل ٥٠٠ شمال حيفا" – الزمان : بعد أحداث ٥ يونيو ٦٧ . والمكان : أحد المعتقلات فى الأرض المحتلة والديكور تجريدى مبسط.

اللغة فى مسرح السيد حافظ :

أين يمكن موقعة لغة السيد حافظ داخل الخانة الكبرى أى بنية النص التى تنتمى اليها.؟

إن مستوى اللغة عند السيد حافظ لا يسير فى خط دائرى مغلق تتوزعه محاور عدة:

مستوى اللغة الفصحى.

مستوى اللغة العامية.

مستوى اللغة المختلطة بين العامية والفصحى.

المستوى الأول : يجمع إلى رصانة الأسلوب موسيقى إيقاعية تلون المقاطع فتحس وكأنك أمام قصيدة شعرية. ففى " مدينة الزعفران" نجد هذه النغمة تسرى على لسان الكورس: " ولكن لمن تغنى أنت ؟

ولمن أغنى أنا ؟

وهل صوتى عبر المسافات والقصور ؟

وهل صوتك ينشق فى الجبل فيثور " [١]

وعلى لسان الراوى فى مسرحية " حكاية الفلاح عبد المطيع"

" الراوى : كان يكره الأهرامات لأنها قتلت جده ولا يدرى أنها رمزاً للعبودية كان يكره ولا يدرى أن هذا العصر منحنى القامة مقهور المعانى، مندس بين أصابع المهانة"[٢]

---

(١) السيد حافظ : مدينة الزعفران – مطابع صوت الخليج ، ص : ٦٥.

(٢) السيد حافظ : مسرحية مدينة الزعفران ص : ٥

إن هذه الأمثلة التى اخترت ملونة بأسلوب شاعرى مكثف برؤى ومعان تبسط من خلالها ذوق الكاتب الشاعرى. واستناداً على قول عبد الكريم برشيد أقول أن : "البناء الشعرى عند السيد حافظ لا يقوم على موسيقى اللفظ بقدر ما يقوم على الصورة الفكرية التى تنبعث من البناء اللغوى. الشعر هنا شعر المضمون لا شعر اللفظ" (١)

المستوى الثانى : ويتدرج على نفس الوتيرة ليتنامى عبر ايقاعات صوتية بل مناجات ذاتية ترسم لنا لوحة عن أعماق الكاتب المصدومة بهذا الواقع. تقول المجموعة فى مسرحية "الخلاص" : يا توتة يا صفصافة.

يا كلمة يا خوافة لس ما أنش الأوان.

يا سفينة اللى ركبوكى.

مش هما اللى صنعوك

دفعنا ثمنك ليالـــى"(٢)

يقول احمد فضل شبلول : أن السيد حافظ استطاع أن يجرى الحوار الشعرى أو الشاعرى على لسان الشخصيات كل حسب دوره وحسب إدراكه ومفهومة وحسب نظرته للحياة"(٣)

المستوى الثالث : وهو لغة " الدراجة" أو مستوى اللغة المختلطة.

" رجل غريب : مسرحيتك القديمة عجبانى قوى.

الذى يحاول : القديمة.؟

الأمير للذى يحاول : ماذا حدث ؟

الذى يحاول : منذ ست سنوات لم أكتب مسرحية.

الأميرة : لتحتفل اليوم بعيد ميلادى.

الذى يحاول : مسرحيتى منذ ست سنوات منتحرة فى مكتبة المسرح.

المدعو : يا سيدى دفنوها فى الذكرى.

الذى يحاول : ذكرى ؟

المدعو : فى ذكرى الانسياق.

الذى يحاول : أى انسياق ؟

---

(١) برشيد عبد الكريم : مسرح السيد حافظ بين التأسيس والتجريب – المهد ع ٤/٣ ص : ٧٢.
(٢) جريدة الثورة ع ١٩/١٢ – ١٩٨١.
(٣) دراسة أحمد شبلول.

المدعو : انسياق إلى السينما " [1]

أو قول مقبول عبد الشافى فى مسرحية مدينة الزعفران : " طوبى للأحزان فى أعماق الإنسان. طوبى للأشجار والإنسان السجين والإنسان السجان"[2]

أو قول ضياء فى " ٦ رجال فى معتقل ٥٠٠ شمال حيفا" : الجدران الهشة سارت على الطريق ملتفعة مثل حرير الجدران الهشة تويها كان حرير والمصيبة العيون كانت شعاه يتحدى نور الشمس مع أن لون العيون كان شعاع بهتان"[3]

ملامح الخلق الفنى عند السيد حافظ :

من هذا البعد السيكو – ابداعى – يمكن تحليل بعض انتاجات السيد حافظ. وسأبدأ بمسرحية " حبيبتى أميرة السينما" لأنها تمثل إحدى العلامات البارزة فى انتاجه.

إن اكتناه البنية الدلالية للمسرحية تحدد لنا الانساق الأساسية التى تتمحور حولها المسرحية وتتمحرق ، النسق الأول : يتداخل فيه مستوى الذات الأميرة/الفن. التى تبحث عن التأصل. إنه النسق التفسيرى للحظة التوتر – حضور الرؤية كأفق يتحرك ضمن بنية الخطاب – بين الآن والآتى.

النسق الثانى : يتمثل فى هيكلة الشخصيات الأخرى : الذى يحاول، ا لمخرج، الغريب ، الممثلة. كل هذه الشخصيات أو العوامل تمثل أصواتاً متداخلة تتصارع فيما بينها. إذن فبنية النص تشكلها علامتين متقابلتين : الفن فى مقابل أدوات ليست بريئة ، النقد ، الإخراج، التمثيل. ولذلك فهى تكتسب داخل النسق الكلى كوحدات متكاملة وقبلاً خاصاً بها، يجعلها مركزية الأهمية. تظهر هذه المركزية فى خصائص انجاز فاعل وتأسيس مشروع.

" الذى يحاول : ومسرحية أخرى فى ذهنى.

الأميرة : ما رأيك أن نؤلف مسرحية سوياً دون أن تكتب ؟ أقوم أنا بدور غانية وأنت بدور شاب مجرم يريد أن يتفاهم معها "[4]

بعد مساومة وأخذ ورد تقول الأميرة : " والأجرة؟

الذى يحاول : ٥٠ قرشاً.

الأميرة : نعم ؟

الذى يحاول : ستين .

---

(١) السيد حافظ : حبيبتى أميرة السينما – مطابع صوت الخليج ، ص : ٢٤٦.

(٢) السيد حافظ : مدينة الزعفران – مطابع صوت الخليج ، ص : ٤١.

(٣) السيد حافظ : "٦ رجال فى معتقل ٥٠٠ شمال حيفا" ، ص ١٢٢.

(٤) السيد حافظ : حبيبتى أميرة السينما ، ص : ٢٣٤.

الأميرة : لا " [١]

إن الخطاب ليس خطاباً بريئاً ، بحيث أن بنية الأحورة والمناقشة تبقى غامضة تبحث لها عن امتداد وإضاءة لأبعادها. أن الأميرة تبدأ بحركة ارادية ترتكز أساساً على فاعلية انقلابية ايجابية، إنها إرادة المغامرة والتجاوز فى عوالم بلا ضفاف.

" الذى يحاول : أين كنت ؟

الأميرة : كنت ارتكب إثماً.

الذى يحاول : إثماً مع من ؟

الأميرة : مع رجل كبير لا أعرفه.

الذى يحاول : هل ذهبت له؟

الأميرة : خطفونى.

الذى يحاول : حملوك وأنا لا أشعر؟

الأميرة : إنه العلم والتكنولوجيا .

الذى يحاول : ومن الذى خطفك ؟

الأميرة : تقصد اغتصبنى ... تقصد أرسل رجاله يختطفوننى، ثم اغتصبنى شخصية مرموقة كانت مقنعة "[٢]

هنا نجد أن الغموض يتبدد فتصبح الأميرة تملك الأبعاد الخاصة والملامح المحددة بنفى أحد الطرفين فى منظور القارئ / المتلقى. لأن مستوى التفاعل بين طرفى هذه البنية بعطينا صورة أكثر جلاء. " الفن من أجل الفن" . إن القتل هنا يهجس بأبعاد وبؤر خاصة. إن القتل فيه تجديد للحياة وإعادة للخلق ، البعث الحقيقى. فتراكم الخطابات فوق الميرة فى الآونة الأخيرة يوضح لنا هذه الصورة . حين نفهم أن الكاتب كان يقصد من تحويل فعل الجسد – الذات إلى مقاومة الفن وفاعليته كإبداع وابتعاث عبر تلك الحركة المتأنية بين بدء الحوار وتنقله بين عدة مستويات . حينذاك يصبح ممكنا إعادة صياغة صورة الأميرة بصورتها الأساسية وبفاعليتها المتأججة تصبح تشكل بنية فاعلة أكثر توحد بالمرموز إليه – الفن.

" الأميرة : كل دول كان معايا.. كانوا معايا فى يوم .. لا كانوا معايا كل يوم.. وأنا كنت معاهم (تنظرهم.. يدخل الرجال مقنعون والرجل المهم والرجل الغريب وتعود

(١) السيد حافظ : مسرحية " حبيبتى أميرة السينما" ، مطابع صوت الخليج ، ص ٢٣٥.
(٢) نفس المرجع ، ص : ٢٤٣.

بظهرها حتى تنام على السرير.. يضحك الجميع" [١].

من هنا تصبح شخصية الأميرة صورة عضوية تمزج بين بعدين. حيث الكاتب ينجح فى خلق هذه العملية المزجية بين مستويين، بحيث لا نشعر أننا أمام هذه المفارقة وبهذا تكون بنية المسرحية منفتحة أمام كل تفسير أو تأويل.

يقول عبد الله هاشم : " إن مسرحية أميرة السينما تعالج مشكلة الفكر والفن والثقافة الجادة أمام طوفان الأجهزة الإعلامية التى تحول الفن إلى تجارة ودعارة.. فالأميرة فى هذه المسرحية تمثل الفن الذى لم يلوث ، الآتى من وجدان الشعب حتى يأتى الذى يحاول أن يطوعه لكل شئ، ولا تهمه الوسيلة، المهم المحاولة فى كل شئ والتطويع الذى يحاول... ثم يدخل المخرج والناقد ورجل غريب كل منهم يحاول استغلال الأميرة لغرضه الخاص حتى تنتهى الأمية بأن تسقط خطابات كثيرة عليها وهى نائمة على السرير، وتظل تتراكم عليها حتى تصبح كومة عالية قاتلة للأميرة تحت سيل المجاملات العقيمة المليئة بها هذه الخطابات وتموت الأميرة... أى يموت الفن الأصيل ولا تبقى إلا القشور" [٢]

إن قمة التوتر النهائى فى المسرحية أى موت الأميرة تحت سيل عارم من الخطابات. إنه احساس لا واع من الكاتب فى تحمل مسئولية القتل تحت تأثير داء قاتل هو : النرسيس الذاتى، وتسيير جهاز مؤسساتى كل واحد يريد أن يخضع الأميرة لمقاييسه الخاصة دون أن يمنحها الفرصة فى الاحتفاظ بكينونتها الخاصة. إن الكاتب يفسر هذا التهالك على تلبية نزعة النرجسية والأنا فى كل مؤسسة هو ما يفقدنا أصالتنا وهويتنا التى لم تتنكر لنا، وتنكرنا لها.

تقول الأميرة : كل دول كانوا معايا وأنا كنت معهم.

الذى يحاول : كل الكلام اللى بيننا مالهوش لازمة دلوقتى.

الأميرة : إزاى.

الذى يحاول : لأننا ياما تكلمنا.

الأميرة : كانت أحاسيسك فى وادى ثانى.

الذى يحاول : أحاسيس فى لحظة مفقودة.

الأميرة : أنا كنت خايفة عليك.. فاهم.. جايز فى يوم أقول لا.. أدفع ثمنها حياتى والا حياتك" [٣]

---

(١) السيد حافظ : حبيبتى أميرة السينما ــ مطابع صوت الخليج ، ص : ٢٥٩.
(٢) عبد الله هاشم : مسرح السيد حافظ الطليعى ، دار الكتب ، ط I السنة : ١٩٨٥ ، ص : ٣٨.
(٣) السيد حافظ : حبيبتى أميرة السينما ، مطابع صوت الخليج، ص : ٢٥٨.

إن الكاتب لا يريد أن ندير ظهورنا للتراث وأن نتركه يسقط ويموت تحت تراكمات عدة : الأنا من جهة والجسم الغريب الذى يريد تلويثها – الأمير/التراث ودفعها إلى ارتكاب العار من جهة أخرى. إنه بعبارة أخرى يدفعنا إلى تجديد منظورنا للتراث وليس قتله كما فعل الذى يحاول والمخرج والرجل الغريب والرجل المهم. إنه يدفعنا إلى تحقيق الذات الجماعية من خلال إلغاء الإيقاع الفردانى الأنانى.

يقول عبد الله هاشم : " إن شخصيات هذه المسرحية هى رموز قائمة حاول المؤلف تجسيدها كأشخاص بالمبالغة فيهم، وكذلك المبالغة فى الديكور ومناظره المتعددة حتى يضعناها وراء حدود الحقيقة وشبه الحقيقة، حتى نصل إلى الأشد صدقاً من الحياة نفسها. أى إلى الصورة المكبرة والمسرحية للحياة، صورة تغوص بعمق تحت سطح الواقع ، أن المؤلف المسرحى الذى يتمتع بحرية حقيقية ويستطيع التعبير عن أعمق ما يشغله سوف يشبه نفسه حتى ولو تنوع الانتاج. فهو أكثر اثباتاً من المؤلف الذى يتتبع مقتضيات البدع العابرة. إن مسرحيات السيد حافظ رغم تصويرها شخصيات من أنواع متباينة جداً، تظهرنا على تجانس كبير فى الرؤية وفى الوسائل الفنية المستخدمة لتقديمها" (1)

إن السيد حافظ فى اعتماده على جهاز مفاهيمى جديد وأدوات تحليلية حديثة حاول أن يقرأ من خلالها شخصيته التراثية والمعاصرة، لكن الجديد عنده بالفعل هو أنه جرد هذه المفاهيم من مضمونها الغربى وحاول أن يقرأ من خلالها واقع وآلية الإشكالية العربية المطروحة على الساحة.

يقول الدكتور الجابرى : " إن تحديد القراءة ومكانها واللحظة الحاضرية التى تمت فيها من الأهمية بمكان ، إنها المعطيات التى تتحكم فى القراءة، فتحمل القارئ على قراءة أمور معينة بكيفية معينة" (2)

التمرد والتلقائية فى مسرحيتى :

" مدينة الزعفران " و " ٦ رجال فى معتقل ٥٠٠ شمال حيفا"

إن الفلك الذى تدور فيه المسرحية الأولى يتجدر فى أعماق الإنسانية ويكتنه أغوارها ، مما يجعل رؤية الكاتب شمولية تطل عبرها لتشمل المحيط الانسانوى عامة. بينما المسرحية الثانية يمكن القول أنها تدخل فى إطار شوفينى فهى تخص بلداً بعينه هو الشعب المصرى إثر هزيمة ٦٧. وإن كانت القضية تدخل فى إطار أشمل هو الصراع العربى الإسرائيلى. غير أن المواقف التى تثار على لسان

---

(١) عبد الله هاشم:مسرح السيد حافظ الطليعى، دار الكتب، ط I، ١٩٨٥ ص : ٨٣.
(٢) الدكتور الجابرى فى قراءته للفارابى : مجلة الأقلام ، السنة ٢ ع ١.

الشخصيات يبرز من خلالها هذا الطابع المحدود فى طموحات الإنسان المصرى المقيدة بين جدران تلك النفوس المصدومة. وكما ينظر الأستاذ سعد أردش لهاتين المسرحيتين بأنهما محاكمة مزدوجة لكل من المؤسستين العسكرية والمدنية. الأولى تحاكم المؤسسة المدنية والثانية تحاكم المؤسسة العسكرية.

إن أهم ملاحظة توصلت اليها من خلال قراءتى لهذه النصوص هى أن السيد حافظ يكثف من الحيز المكانى المغلق فمدينة الزعفران، و ٦ رجال فى معتقل ٥٠٠ شمال حيفا، والفلاح عبد المطيع، علمونا أن نموت وتعلنا أن نحيا. كل هذه المسرحيات تعتمد على فضاءات مغلقة وهى السجن. فهل يا ترى هذا التكثيف من الانغلاق له ما يعلله عند السيد حافظ ؟

ربما يكون ذلك تعبير عن المحاصرة النوعية لهذا الجيل " المحاصرة الداخلية: الانعزال والاغتراب عن هذا العالم : و" محاصرة خارجية" داخل هذه القوقعة الجهنمية المساماة بالعالم التى يخضع بموجب قواعدها لأساليب من القمع والخنق. يقول الدكتور السعيد الورقى: " والمحصور هنا هو إنسان العصر الذى يمارس حياته بمشاعر متوثرة تثيرها آلاف الأشياء المحيطة التى تحاصر الوجود الإنسانى فى الزمان والمكان"[(١)].

إن هذا النوع من المحاصرة يؤسس داخل إنسان السيد حافظ تمرداً تلقائياً ويحفزه على التساؤل وبداية التساؤل تفجير للشحنة المكبوتة وزعزعة القيم السائدة. وبالتالى فرض حدود لهذه الذات واستنبات لمعالم الشخصية المتحررة من قيود هذا العالم. وكما قال ألبير كامو مستبدلاً الكوجيتو الديكارتى : " أنا أشك إذن أنا موجود" ب" أنا أتمرد إذن أنا موجود" إنه كان يهدف إلى خلخلة المنظور السائد ليعلن بداية استقرار الذات بل والإحساس بالمسئولية. وكما قال السعيد الورقى: " إن مسئولية البطل الثائر كما يراها السيد حافظ مسئولية نابعة أساساً من انتمائه إلى هذا الإنسان ومن وعيه لواقع عصره وإحساسه بمسئوليته تجاه هذا العصر بمحتواه المادى والفكرى"[(٢)].

إن البطل عند السيد حافظ انطلاقاً من هذه التساؤلات يتولد لديه الوعى المأساوى كما يقول كولدمان. هذا المنظور المأساوى يتوزعه محوران أساسيان. إما السالب وإما الإيجاب. ما الصحيح وما الخطأ..؟

فجميع الترسيمات الحوارية عند السيد حافظ تصطبغ بهذا المفهوم وتتنامى عبر

---

(١) د. السعيد الورقى : جريدة السياسة الكويتية ، ١٤ فبراير ١٩٨٠.
(٢) نفس المرجع.

هذه الوتيرة.
فإذا كان المستوى الحوارى لدى العوامل هو بمثابة مرحلة توسط لإظهار البنية الدلالية العميقة للنصوص. فإن السيد حافظ كمبدع لتلك الذوات يجسد البنية الدلالية للخط الدرامى الذى تبناه فى موقعه الإنسان داخل هذا العالم. وبالتالى رسم الحدود التى يعيشها والمعاناتة التى يكابدها، وفى نهاية المطاف طرح السؤال: ماذا يمكن أن نحقق وكيف السبيل إلى ذلك ؟
ففى مسرحية " علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا" يتحقق هذا التساؤل : يقول السجين الأول : لقد مات أتسمعين ؟ لقد مات.
المرأة الخريفية : مات ... كيف ؟[(١)]
وأتساءل بدورى: كيف يموت الوعى وتموت روح المقاومة. إن السؤال كما قلت سابقاً يكسر جدار التراجع والخوف.
" السجين الأول : كان يبوح ونحن نصغى.. ولم يكن يغضب من الطرق الاستفزازية قال أن القائد لا يستفز.
المرأة الخريفية : الركود كان يصارع الركود.
السجين الأول : نقص التطور هو المشكلة"[(٢)]
يقول حسن عبد الهادى : " أما شخصيات السيد حافظ فإنها ضائعة فى خضم الحياة تبحث عن القيمة التى زيفتها أصابع الحضارة الحديثة، وتعيش وحشية رهيبة فى طريق سعيها إلى تلك القيم والمثل السامية سواء كان ذلك على الصعيد الاجتماعى الإنسانى أم الأصعدة الأخرى كالدين والسياسة والأخلاق.[(٣)]
وبالفعل أن هذه الترسيمات العالمية بمفهوم كريماس.
تظل غارقة فى سراديب هذا العالم الكابوسى بعلاقاته المتفسخة، والتحلل والفساد الذى بلغ حده الأقصى. كل هذه العوامل تؤسس محفزاًَ لهذه الشخصيات لتتحرك وتفعل.
" السجين الأول : سألته مرة... الدفاع الذاتى ؟ أم الكفاح العضوى . ابتسم لى وقال : الأول تهميد للثانى. سألته : الدفاع الذاتى أم حرب العصابات..؟ الدفاع الذاتى أم الحرب الشعبية ؟ ابتسم قال فى النهاية الدفاع الدفاع ومات.
المرأة الخريفية : مات اليوم أم الأمس ؟

(١) السيد حافظ:علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا ، مطابع صوت الخليج ص:٧٧.
(٢) السيد حافظ : علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا، مطابع صوت الخليج ص:٧٨.
(٣) حسن عبد الهادى : مجلة صوت الخليج – نوفمبر ١٩٨١.

السجين الأول : لا أظنهم قتلوه اليوم أو أمس... أظنهم قتلوا فيه الغد[1].
ونفس النغمة نجدها تسرى فى الحوار الذى يدور بين هادى وفؤاد من مسرحية الخلاص.
" هادى : كل السويس يوم ٥ يونيو كانت عايزة الفرح.
فؤاد : والفرح ليه ما تعيش ؟
هادى : ما تسألشى ليه ؟
فؤاد : أمال أسأل مين ؟ " [2]
ويزيد موضحاً :
" هادى : أنا اتقتلت فى السويس
فؤاد : قتلوك إزاى.
هادى : يوم ٥ يونيو
فؤاد : انا اتقتلت وجاى أقول لك خود بتارى"[3]
إن هذه الاسقاطات تفسير إلى أى حد كانت الهزيمة محفزاً على صنع وخلق الكلمة / الفعل. إن النكسة كمجموعة أحداث تشكل المتنفس الذى خرجت عبرة تأوهات هذا الجيل فى صرخة تصم أذان العالم. بهذه النظرة البسيطة فى أرجاء ابداعات السيد حافظ ألخص منظوره لهذه الترسيمة المسرحية التى لفها فى تلك النغمة الشاعرية ليقدمها فى ذلك الوعاء المأساوى الحزين.
لقد انتظم السيد حافظ فى خانة المؤلفين المسرحيين لكنه لم يعاد المجالات الأخرى. وقد غرف من البحر التراثوى فأروى عطشه وغليله شعراً ونثراً ومن ثم لا نستغرب إذا وجدنا كتاباته تفوح منها رائحة صدى لهذا الذوق السليق والموهبة الفذة.
إن التصادم مع الواقع جاء صراعاً على الورق ونفثاً لكل الآلام والأحزان، كلمات أسى ولحن ميلودى وهذا هو السبب الذى جعل انتاجات السيد حافظ بهذه المواصفات المميزة تؤسس سيمفونية خالدة كما يقول الدكتور السعيد الورقى : "والسيد حافظ فنان معاصر بهذا المفهوم، فهو يعيش أعماله بمشاعر مستنفرة متحفزة ومتفتحة، إنه يحيا وكأنه كله حواس التقاط وتسجيل – وتعمل هذه الحواس عند السيد حافظ من داخل سيطرة التوتر والشعور بالحصر، فيقدم للمتلقى

---

(١)السيد حافظ:علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا ، مطابع صوت الخليج ص : ٧٩.
(٢) السيد حافظ : " الخلاص " مطابع صوت الخليج ، ص : ٢١٠.
(٣) السيد حافظ : " الخلاص " مطابع صوت الخليج ، ص : ٢١٠.

شحنات متوالية من الإنبهار المدهش والمثير، فهو لا بقصد من فنه أن يهدهد حواس المتلقى وإنما يرمى إلى أن يحدث فى داخله صدمة المباغتة التى تولد فيه التوتر والحيرة والتساؤل.

وبسبيل البحث عن أحداث توالى القرع بالصدمات، يبحث السيد حافظ عن كل ما يمكن أن يساعده فى غايته، ولعل هذا هو السر فى أن أعماله باستمرار تجارب تجريبية"[١]

---

(١) د ـ السعيد الورقى ، جريدة السياسة الكويتية ١٤ فبراير ١٩٨٠.

خاتمة

لعل أهم الاستنتاجات التى توصلت اليها فى هذا البحث المتواضع تتلخص فيما يلى:

أن السيد حافظ كاتب تجريبى: فهو ينتمى إلى المدرسة الطليعية التى تصب مرتكزاتها ضمن المنظور الحداثوى، بمعنى آخر أن الكاتب فى تعامله مع اللامعقول أو التجريب لم يكن مجرد تمثل لأدوات ومفاهيم تحليلية حديثة من أجل مسايرة التطور المسرحى فى الغرب، وإنما كان تعامله مع هذه الظاهرة عن قناعة خاصة تؤكد بأن الفكر ليس له موطن خاص. ومن ثم جاءت كتاباته إفرازاً جديداً تتموضع فيه الذات العربية فى قوالب غربية. أى أن السيد حافظ استوحى الإطارات الغربية لكن الشحنة المضمونية انصبت على معالجة الهموم العربية.

فيما يخص التراث نجد أن السيد حافظ لم يكتف بنسخ هذا الموروث والتقاط جميع تفاصيله. بل انتقى الطروحات والنماذج الحاملة للرؤية المستقبلية . لقد حاول مساءلة هذه البنية التراثوية وفكك مفاهيمها وبالتالى صياغة بنية جديدة حتى تتقاطع فيها وتتلاحم الممارسات الماضوية على ضوء أحكام واقعية لحظية.

السيد حافظ نموذج لمحيطه وبن لحظته : على ضوء النصوص الإبداعية للسيد حافظ كتجسيد للبنيات الفوقية والمنظومات الفكرية الفنية تتوضح الشروط الاجتماعية التى أفرزت لنا هذه النمطية الكتابية، باعتبار أن أى كتابة ابداعية هى إضاءة تفسر المعمار الاجتماعى والسياسى المقترن بأى إبداع.

إن السيد حافظ يدخل ضمن هذا السياق ليؤسس ممارسة خاصة تفجر الوعى بالمسئولية . وهذه الممارسة المتطلعة إلى تغيير بنيات هذا المجتمع تحمل فى طياتها بصمات المسار المجتمعى الذى تنتمى إليه والذى رافقته عدة ملابسات – الثورة الناصرية ١٩٥٢، نكسة (٦٧) – وبالتالى تتحدد نمطية الوعى الطليعى القومى بل الإنسانوى الذى نادى به السيد حافظ. ضمن هذا المنتظم الاجتماعى بصورته المتحققة بعد النكسة يظهر المؤلف كمرآة عاكسة لتطلعات هذا الجيل ومفسرة للمنظومات الفنية التى تخضع للصيرورة الاجتماعية. هذه الصيرورة النوعية يلتقطها السيد حافظ كمضامين تغنى البحث وترضع حواديه. بل أن هذه الكتابات تؤسس وتفرز لنا ملامح الرؤية الخاصة للكاتب بل تنجز لنا صياغة مفهومية تختزل صورة الواقع الممكن الذى ينشده الكاتب.

وأتساءل إلى أى حد وجهت الممارسات الاجتماعية الحقل الثقافى الذى يمثله السيد حافظ؟ بمعنى آخر إلى أى حد استطاع أن يكثف اللحظة الاجتماعية من خلال

معالجته الفنية؟

إن السيد حافظ بما له من خصوصيات وتلوينات مميزة استطاع أن يبسط لنا جهازاً مفاهيمياً جديداً تبرز من خلاله إدانته لأساليب العالم القمعية والمزيفة. وهذا ما يجعل جل كتاباته تدور فى فلك واحد، هذه الدورانية والتكرارية هى طابع تأكيدى على منظومة رئيسية هى الطابع الانسانوى الذى يبصم جميع انتاجاته دون استثناء.

إن هذا المنظور لم ينجز عبثاً ولا ممالأة منى ولا ومجاملة ولكن جاء بعد معاينة وتقص لبنية النصوص التى توافرت لدى. والتى تثبت هذه الحمولة الفكرية الفنية التى تحدثت عنها. من بين هذه النصوص : " حكاية الفلاح عبد المطيع، علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا، الخلاص، حبيبتى أميرة السينما ، ٦ رجال فى معتقل ٥٠٠ شمال حيفا ، أبو ذر الغفارى، مدينة الزعفران....." إن هذه النصوص فى مجملها هى دعوة اجتماعية انسانوية.

لقد كان الهدف الأول الذى أتغيا من وراء هذه المنطلقات هو أن الإبداع ابن لحظته، ما دامت الشروط الاجتماعية الإيديولوجية هى الموجهة لمشروع المبدع فى تجليه علاقة العمل الفنى بالمسار التاريخى المعيش . لكن هذا المنظور قد ينفعل بلحظته ويتجاوزها إلى ما لا نهاية وعندها يصبح التاريخ الكائن تاريخاً ممكنا.

وكاستنتاج أخير أرى أن النقد الموضوعى المنصف هو الذى يدين بتعيته النسبية للنص الأدبى، فينطق المسكوت عنه فى النص ليؤسس على لغته لغة خاصة. ولا شك أن الكثير من الانتقادات التى وجهت إلى السيد حافظ كانت حيفا وظلماً فى حقه تغلب عليها السمة المؤسساتية ، بمعنى آخر إن الدراسات النفدية فى جلها والنقاد الذين قاموا بهذه العملية كانوا حفارى قبور، خدامين أكثر مما هم نقاد مبدعين يعون مسؤوليتهم أمام هذا الفن ويتمثلون أدواته بكل موضوعية وصدق . إلا القليل منهم أذكر على سبيل المثال الدكتور السعيد الورقى والاستاذ سعد أردش، وعبد الله هاشم وهم فئة قليلة.

المراجع

الكتب :

د. على الراعى : المسرح فى الوطن العربى – عالم المعرفة ، ١٩٨٠.

د. شوقى ضيف : الأدب العربى فى مصر – دار المعارف ، ١٩٧٦.

د. عبد الله هاشم : مسرح السيد حافظ الطليعى – دار الكتب، ١٩٨٥.

د. لطفى فام : المسرح الفرنسى المعاصر – الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٤.

يوسف الشارونى : اللامعقول فى الأدب المعاصر ، دار الكتاب العربى ع٢٢٦.

حنا عبود : مسرح الدوائر المغلقة – منشورات اتحاد الكتاب ١٩٨٢.

د. حسن حنفى : التراث والتجديد " موقف من التراث القديم" – دار التنوير.

د. محمد عابد الجابرى : نحن والتراث – دار الطليعة ط٢ ، ١٩٨٢.

سارتر : دفاع عن المثقفين – كاليمار – باريس ١٩٧٢.

د. رشاد رشدى : نظرية الدرامات من أرسطو إلى الآن–دار النشر – بيروت.

عبد الكريم برشيد : حدود الكائن والممكن – سلسلة الدراسات النقدية (٣) دار الثقافة.

المجلات :

مبارك ربيع : الرواية العربية الجديدة – مجلة الأداب ، ١٩٨٠، ع ٢-٣

أمير اسكندر : الثورة والمسرح الدرامى فى مصر – المجلة، عدد ١٠٣، ١٩٦٥.

احمد عنتر : قضايا المسرح المصرى المعاصر–فصول، مجلد٢،ع٣، ١٩٨٢.

عبد الكريم برشيد : السيد حافظ بين التأسيس والتجريب – المهد عدد ٣-٤ السنة١ ، ١٩٨٢.

جيمس روس : ترجمة فاروق عبد القادر – المسرح التجريبى من استانسلافسكى إلى اليوم. فصول، مجلد ٢ ع ٣، ١٩٨٢.

محمود سمرة: مسرح اللا معقول مارتن اسلين. العربى عدد :١٢٤ السنة ١٩٦٩.

اسماعيل الامبابى : الإبداع والتجريب فى مسرح السيد حافظ – مجلة المعرفة عدد : ٢٥٤، السنة ٢٣.

زينب منتصر : مقدمة فى استخدام التراث – الأقلام ، عدد : ٧ السنة ١٢ نيسان ١٩٧٧.

يوسف عبد المسيح ثروت : " استفتاء الطليعة" – المسرح والتراث – الطليعة الأدبية ، عدد : ٣ ، السنة : ٣ ، ١٩٧٧.

محمد مسكين: حول الكتابة المسرحية – آفاق ، عدد:٥ نوفمبر ١٩٨٥.

عبد الرحمن بن زيدان : دراسة لمسرحية أبى ذر الغفارى – مجلة الثقافة العربية – عدد : ٦ ، السنة : ١٢.

حسب الله يحيى : مجلة فنون العراق ، عدد: ٨٤ نيسان ١٩٨٠.

د. محمود القاسم : مجلة الباحث ، السنة ٥ ، عدد : ٣/ ٢٧ آيار حزيران ١٩٨٣.
المسرحيات :
السيد حافظ : مسرحية الخلاص – مطابع صوت الخليج.
السيد حافظ : ظهور واختفاء أبو ذر الغفارى، الحانة الشاحبة اللون تنتظر الطفل العجوز الغاضب ، مطابع صوت الخليج.
السيد حافظ : حبيبتى أميرة السينما ، مطابع صوت الخليج.
السيد حافظ : حكاية الفلاح عبد المطيع، مطابع صوت الخليج.
السيد حافظ: ٦ رجال فى معتقل ٥٠٠ شمال حيفا، مطابع صوت الخليج.
السيد حافظ : علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا، مطابع صوت الخليج.

الجرائد :

عبد الله هاشم : صحيفة الجماهيرية ليبيا – ٢٥ سبتمبر ١٩٨١.
أحمد فضل شبلول : جريدة الثورة – عدد : ١٢ / ١٩ اكتوبر ١٩٨١.
د. سعيد الورقى : جريدة السياسة الكويتية – ١٤ فبراير ١٩٨٠.

حوارات :

حوار مع السيد حافظ : الأسبوع المغربى – ١٠ مارس ١٩٨٤.
أحمد غانم : السيد حافظ ومرآة لجيلى – ٥ مارس ١٩٨٥.

ملحقات :

سعد أردش : مقدمة حبيبتى أميرة السينما للسيد حافظ.
إبراهيم عبد المجيد : السيد حافظ حالة من التمرد والتحريض الحضارى ملحق بمسرحية أبى ذر.

من المكتبة الخاصة :

د. عبد الرحمان بن زيدان : حكاية الفلاح عبد المطيع " مسرحية السخرية والتقاط المفارقات".

" مسرحية ملك الزبالة "

تأليف السيد حافظ

كوميديا سياسية فى ثوب فنى متميز

بقلم

سميرة أوبلهى

عندما تتفجر شرارة الكلمة وتمطى صهوة جواد فحل، عندما تتدفق المشاعر كالسيل ليس له نهاية، وتلح عليك الرغبةفى وضع فكرة لا يسعك إلا أن ترضخ وتخضع وتخنع أمام هذا القرار.

بالفعل حينما يتعلق الأمر بشخصية متميزة لها باع طويل فى الساحة الفكرية وتلويناتها المتميزة ، حياة فكرية غنية بالفكرة، المضمون ظهرت فى زمن اغتيلت فيه الكلمة قبل أن ترى النور لا يسعك إلا أن تنقاد تحت وطأة الافتتان فتاتى ولادة الكلمة.

عرفت السيدحافظ من خلال كتاباته الإبداعية ... ذلك الكاتب الذى يبتعد عن الإسفاف والغموض، وتتطهر فى ثنايا ابداعاته معاناه نفسية تجذبك إليه لتقاسمه مرارة الهزيمة، وتندمج معه فى هذا الخضم الذى أسسه لنفسه لا يمكن أن تقرأ مسرحية من مسرحيات السيد حافظ دون أنتشعر أنك فى حاجة الى إعادة قراءتها، فتجد نفسك بين السطور تصافحه وتشد على يديه بحرارة.

عرفت السيد حافظ بنفسه المتوثبة المشرقة، وروحه الصافية المتفائلة التى تفتح لك الأبواب وإن سدت فى وجهها ، تعلمك عدم الخضوع لليأس وتجد لك الطريق للوصول إلى النهاية ، والغريب فى أطوار هذه الشخصية هو إيمانها القوى بان وتيرة الحياه تسير إلى الأحسن والإنسان هو ذلك الوساطة التى تحاول الحفاظ على ملامح هذه الصورة فى قيمة خصوبتها ونضجها.

"أبطال السيد حافظ وجه آخر للتاريخ"

نستطيع أن نجزم أن كل الأعمال المسرحية التى كتبها السيد حافظ تركز على فترة عصيبة فى تاريخ الأمة العربية خاصة، والإنسانية بصفة عامة وهى ترسم لنا بقوة صورة لمجتمع عرف تنافراً بين طبقاته وانعدمت فيه أبسط الحقوق الإنسانية تمادت فيه الإنتهازية الصارخة، وتعرض فيه الضعفاء وهم يحاولون الصعود بعيداً عن أبشع وجوه الاستغلال ، فالضعف لا قيمة له، ولا مكانة له ، كل هذه الظروف كانت كافية لخلق أجواء استاتيكية خاصة ولون متميز، فضاؤه الخاص هو التجريب الذى مس الجوهر / المضمون والتقنيات الكتابية.

فعلى المستوى الأول لم يعد البطل هو ذلك الشخص الذى يعمل إعادة التنظيم بكل تناقضاته أو يسترجع الوضعية الأساسية بكل موبيقاتها المعقدة. بل إنها تفتح صدرها لاستيعاب جميع كل خطوط الحدث... إنها الماضى/الحاضر إنها لحظات وعى بالزمن – التاريخ.

وفيما يخص الأسلوب والقالب الذى صب فيه السيد حافظ تجربته يمكن أن نقول أنها حلة جديدة ألبسها حلة تيمات جديدة كذلك. وهذا لا يعنى كما قال السيد حافظ نفسه "إنه تنازل فكرى، إنما هو حالة مؤقتة فى ظل زمن ما.. فى دولة ما.. فى ظروف ما"

تجاوز الشكل المتكلس للتراث

لقد حاول السيد حافظ محاورة موروثنا الماضوى وذلك بتحليل ميكانيزاماته وتشكيلاته، وقد استطاع أن يشكل جدلية حميمة بين المعطيات المستمدة من التراث وإمكانات لحظته التاريخية فى لوحة تتجيد مختلف الأكفار وأنماط الوعى، التى تعتبر من منظور ثان تجسيدة للعلائق الاجتماعية للبنية التحتية. هكذا يتضح أن التراث حينما يصب فى قال تجديدى يحمل بصمات العصر فهو يشكل مرجعية ووثيقة هامة. خصوصاً إذا تجاوز الشكل المتكلس بكل محتوياته الجرثومية وتمت معالجته حسب وضعيتنا الراهنة بمعنى آخر معادلة ابرازه فى رؤية إنسانية جديدة تعبر عن روح العصر.

ولعلنا نلاحظ هذه الخاصية، ونحن نتتبع أعمال السيد حافظ، فأبطال مسرحياته المتمسكة بخيوط الماضى الذى بنت فيه آمالا وتطلعات لأن هذا يمنحها الدفء والشعور بالطمأنينة فى الحاضر أو لعله المستقبل. هكذا يرتفع السيد حافظ من تصوير بيئة محددة إلى التعمق فى امور كلية عامة ومن الجزئيات إلى قضايا الإنسان العالمية. لقد اختار الإنسان وعالج المأساة الاجتماعية وجعلها بؤرة التوتر وذروة العقد فى بناء الأحداث الأساسية إن الهدف الأساسى من ذلك هو جعل العمل الفنى مشاركة بينه وبين العصر الذى يعيش فه، وبينه وبين إنسان هذا العصر. لقد اختار السيد حافظ هذا النهج عن وعى صادق وترجم لنا هذا الواقع من وجوهه المختلفة . لقد التزم فى تجربته بقضايا الإنسان وهذا يطابق مقولة سارتر (الأدب ملتزم دائماً أراد أم لم يرد).

ملك الزبالة أو الزبالين

النص " النموذج" النموذج الذى تتحقق فيه القيمة وتتسع فيه دائرة الاهتمام بالإنسان ومعاناته نص "ملك الزبالة أو الزبالين" طبعاً إلى جانب نصوص أخرى تعالج نفس القيمة ولا يتسع هنا المجال لذكرها.

هذا النص تتجدد فيه التقنية لتجدد آمال الكاتب فى النهوض بالمجتمع العربى، بفتح الحوار بين فئاته وتكسير الجدار الصلب الذى يحول دون التغلق على نكباته، وأخيراً إستئصال الداء العضال الذى ظل ينفر فى كيانه لردح من الزمن، وآن

الأوران لوضع حد له بأستنبات الأمل الحلم والخروج من الدائرة المغلقة إلى عالم بلا قيود وبلا أغلال.

إنه نص يجمل بمجموعة من التيمات والأحداث التى تدين الواقع بكل سلبياته، إنه ينطلق من الواقع ليكون حجة عليه، أحداث وقعت بالفعل ، كالن مسرحها الشام وبطلها إنسان عربى كافح من اجلالحق ، وطمس معالم كل ظلم وبهتان/ قسام التراب الذى ناضل من أجل تنظيف المدينة من الأزبال والأسواخ التى تعكر الجو وتخنق الأنفاس. قسام التراب جاء كذلك لإعادة التقييم المتوازن الذى يضمن للفقير أن يتمتع بأبسط حقوق العيش (فضليات الأغنياء)

زعتر : .. اسمع يا سعد زى ما قالنا المعلم قسام .. لو لقيتم حاجة تنفع للأكل فى زيالة الأغنياء أدوها للفقراء اللى زبالتهم بتصرخ.

ويبقى الخط مفتوحاً لينضم تحت لوائه جماعة قسام التراب (الزبالين ، زبيدة، ابنته، ابنه..) ويشكل فى ترابطه وتلاحمه صراعاً قوياً معاكساً للتيار الذى يمثله القاضى، الوالى ، شهبندر التجار بتعبير آخر أن قسام التراب/الرمز كان همه هو نشر العدل والتصدى لكل أجهزة القمع والاستيلاب.

مريم : يا فرحتى يا أبه.. عملت لنا قيمة.. عملت للناس الغلاب قيمة بلا ضرايب.. بلا خرايب.

قسام : لا أنا عايز ألغى الفقر مثل الغنى.. أنا عايز كله غنى كله بياكل .. كله بيشرب كله يسكن.

.. وبالفعل بعد مقاومة عنيفة بين قسام التراب وأتباعه وبين اصحاب السلطة .. ينتصر قسام التراب ويحقق ما أراده من نظافة دمشق والقاهرة. من براثن الظلم والتعسف ليعم العدل والمال لمدة سبع سنين.

قسام : وطى صوتك يا قسام وأمحى اسمك من الوجود .. الخوف عيل ولدوه الرجاله، والكلمة الخايبة الجبانة. يا ناس يا أهل القاهرة خلى بالكم مش حتلاقوا اسمى فى التاريخ.. لكنى كنت حقيقى موجود فى التاريخ وحكمت سبع سنين وبالعدل والميزان وكنت زبال بأمسك المكنسة وأنا كنست شوارع الشام والقاهرة وأنتم معايا اكنسوا من التاريخ اللى ظلموكم واللى خانوكم واللى باعوكم واللى عذبوكم يا اما حتكنسوهم يا اما حيكنسوكم وحيكنسكم التاريخ، وقدامكم حل من اثنين يا تعملوا تاريخ من غير زبالة يا حيعلوكم زبالة من غير تاريخ

ويبقى على الدنيا السلام.

عبر هذه المشاهد واللوحات المتلاحمة تبرز لنا صورة فكرية مكثفة بحمولتها السياسية وأبعادها الاجتماعية ولغتها النمطية المعبرة لقد انتقى الكاتب ألفاظاً وعبارات لها جماليتها ونكهتها الاستهزائية فى حالات كثيرة.

قسام وهو يحاور الشرطى :

الشرطى : عايزين سحتوت على كل قفة زبالة بتنقلها يا قسام.

قسام : (يحك ويضحك الجميع) بس (يصمت الجميع) مين اللى قال الكلام الفارغ دا؟

الشرطى : القاضى.

قسام : بتقولوا أيه ؟ قاضى مين ؟

الشرطى : بقى أنت مش عارف قاضى مين؟ قاضى دمشق.

قسام : والله دمشق فيها قاضى (يضحك يضحكون)

إن هذا الضحك هو سخرية لاذعة تنزع قناع النقاق عن الوجه العفن للمجتمع فحين يتحدث قسام التراب ينقلها معه إلى الوراء/التاريخ ويقربنا فى نفس الوقت من الحاضر حين يصفعنا الواقع بصراعاته وتناقضاته.

قسام وهو يحاور زبيدة :

زبيدة : مالك يا قسام ؟

قسام : أنا خايف يا زبيدة خايف على رجالتى ليلبسوا الحرير ويبقوا زى الأمراء والأعيان ويبقوا رجالة ورق ويتصرفوا تصرفات صغيرة زى اللى شفتها يضيعوا.

وبإيجاز شديد أقول إن العلاقة التى تنفصل داخل سياقها المفردات والتى تعطى للنص المسرحى تفرده، ومنت ثم تبرز بناءه المحكم والتقنية الكبيرة فى انتقاء العناصر المكونة لهذه الشبكة العلائقية. كل ذلك أمد النص بجمالية خاصة وزاد تعميق فهمنا للنص وقربنا أكثر من الكاتب.

ويسوقنا أمام عنصر الحوار نجد الكاتب لا يتكلف فى تمطيطه وله فى ذلك ما يبرره فكرياً وفنياً.

أولاً : نعلم أن السيد حافظ تحرر من قيود القوالب التقليدية واختار لنفسه نمطاً وشكلاً جديداً هو المسرح التجريبى الذى يستطيع استيفاء المواقف والصراعات التى طالما أرهقت الكاتب فحاول أن يفصح عنها فكان مولد

الكلمة/الابداع والصورة/الواقع. من هنا تبرز لنا حقيقة أخرى حول سر اهتمام الكاتب بالأحورة الموجزه والصورة الهادفة. ذلك أن المسار التطورى للأحداث يرتبط بالتكامل والتلاحم بين الكلمة المعبرة والصورة الواضحة. (الزبالين/كبار البلد).

شهبندر التجار : أنت بتهزر يأخينا دا العساكر مليانة أديها بالعطور قلت ايه يا قسام.

قسام : انتم كبار البلد وباديكم تعدلوها.

قسام : تأخذوا زبالة الضرايب وألا تأخذوا مقشات.

ثانياً : لقد اختار الكاتب هذا الإيقاع لمسحيته وهذا القالب الغنى المتميز ليبحر فى عالم الكتابة مروراً بشواطئ الماضرى ليصل إلى الحاضر والى المستقبل بعبارة موجزة أقول أن المنظومة اللغوية التى اعتمد عليها الكاتب والتى تعمد أن تكون عامية.. لماذا؟ ذلك أن هذه اللغة الشعبية تعلن لنا عن عمق الحقيقة التى يعرفها الشعب ويدينها بكل الحاح. وفى نظرى ليس هناك لغة أقوى إيقاعاً وأشد تأثيراً فى لغة تمزق الحجاب وتكشف لنا عن كوامن نفس هذا الشعب وما يحتوى به من نار الاستغلال والاستبداد.

إذن مسرحية (ملك الزبالة أو الزبالين) بإيقاعها الشعبى هى غوص فى أكمان المسرح التجريبى السياسى للبحث عن جذور الديمقراطية وتأسيس عالم متوازن. وهى بذلك تعتبر بحق شهادة أخرى فى حق الكاتب الذى خطا خطوات إلى الأمام فى ركاب الأصالة والتجديد.

سميرة أوبلهى

التـــراث والمســـرح

مسرحية " حلاوة زمان "

السيد حافظ " نموذجا "

بقلم : فاطمة زكاوي

مدخل:

علاقة المسرح بالتراث

إذا أردنا أن نقدم نظرة عن معنى كلمة مسرح بمقوماته الرئيسية "الحركة والكلمة والوسيقى" فإننا نستطيع أن نقول بأنه تشكيل للمشاعر والأحاسيس الإنسانية و صورة من صور التعبير عنها ، مستعينا في ذلك بوسائل ومؤثرات أخرى كالديكور والملابس والإضاءة والمكياج..

ولكن على الرغم من التعاريف العديدة والجاهزة في بعض الكتابات والمؤلفات حول هذا الفن ، فإننا لا نستطيع أن نجد تعريفا دقيقا يمكن قبوله والأخذ به حول المسرح . فمثلا نجد أن معظم المعاجم الأوروبية سواء منها الأنجليزية أو الفرنسية تقر بأن المسرح فن متعدد الأشكال واسع التجليات ، إلا أنه لا يكتمل إلا بتقديمه للجمهور الذي يشاهده.

وكلمة مسرح تعنى الرؤية في اللغة الأنجليزية ، أي أن هذا الفن يدخل ضمن الفنون البصرية التي لا تكتمل إلا بالمشاهدة أما فى اللغة العربية ، فنجد أن الكلمة كانت تعني قديما الفضاء أو المكان المتسع ، مما يفسر اختلاف مفهومها حسب العصور العربية ، على اعتبار أن العرب لم يعرفوا فن المسرح (بالمعنى الواسع للكلمة) إلا بإرتباطهم بالغرب نتيجة تلاقح الثقافات. الشئ الذي دفعهم إلى الإحتفاظ بتسميته الغربية "تياترو" حسب ما ورد في كتاب "رفاعة الطهطاوى"[(١)].

وعلى العموم فإذا أتفقنا على تعريف ما ، فإننا نستطيع أن تمثل التعريف الذي قدمه الدكتور أحمد أبو زيد حول المسرح فى قوله[(٢)]: "إن كل إنسان يستطيع أن يكون لنفسه تصوره الذهني الخاص به عن فن المسرح، وذلك في ضوء تجربته واهتماماته الشخصية . ما دامت هي التى يقدمها المتخصص".

إن الذى يستطيع منا اليوم أن يلتفت الى الوراء ، وأن يتتبع مختلف المراحل المسرحية، فإنه حتما سيدرك بأن اليونان هم أسبق الناس إلى معرفة المسرح حيث كانت المسرحية تؤدى شعرا أمام الجمهور في مسارح "أثينا" وازدهرت على أيدي رجال كبار أمثال: سوفوكلس، يوربوديس وايسخيلوس.

أما عن المسرح فى الأدب العربى ، فيكاد يجمع معظم المفكرين والأدباء ، على أن ظهور المسرح بعامة في العالم العربي ، كان في أوائل القرن ١٩. أو قبله بقليل

(١) رفاعة الطهطاوى: تلخيص الإبريز دار التقدم/مصر بدون طبعة١٩٠٥ ص١١١.
(٢) أحمد ابو زيد : دراسة ما قبل لا مسرح مجلة عالم الفكر العدد ٤ الكويت ١٩٨٧ ص ٨.

بمجيء الحملة الفرنسية الى مصر. وأن العرب لم يعرفوا المسرح ولا الأدب التمثيلي ، مما يقطع بأن المحدثين منهم أخذوا هذا الفن الأدبي عن الغرب ، ونقلوه إلى الثقافة العربية وقدموه إلى فئة خاصة من المجتمع هي "فئة الأٍياد ، وأصحاب الإدراك" كما يقول "مارون النقاش" الذي نشر أول نص مسرحي سنة ١٨٤٨ عن مسرحية موليير (لابخيل) ، حيث يؤكد بأن المسرح العربي نشأ نخبويا[١] ، وما زال كذلك ، أما الفن التلقائي البدائي أو الأشكال الما قبل مسرحية ، من نوع (خيال الظل ، الأراجوز ، الحلقة ، البساط) فهو لا يفكر في نقد الحياة، وإنما يهدف الى مجرد التسلية.

وإذا كان "مارون النقاش" قد وضع البذرة الأولى للمسرح العربي ، واستنبتها بشكلها الذي بهره في الغرب ، فإنه قد فتح في الوقت نفسه عهد التبعية للمسرح الأوروبي ، التي ظلت لسنين طويلة مهيمنة على عقول الكتاب والمفكرين الى أن اكتملت معالم اليقظة العربية التى أتسمت بالنزوع الى التحر من الهيمنة الأوروبية بشتى مظاهرها ، ومن بينها الهيمنة الثقافية، عند ذاك دعا الأدباء إلى التجديد في فنون الأدب العربي التقليدية بما فيها المسرح، فقد كان لابد من ظهور محاولات الإستقلال والخروج عن المسرح الوروبي، وإيجاد مسرح جديد يؤدي مهماته المطلوبة منه ، وقد تبلورت أولى هذه المحاولات بدعوة "يوسف إدريس" إلى العودة الى مسرح (السامر) واستنباط التراث ، فيما اتجه "توفيق الحكيم"برغم تجربته الذهنية وعالم المجردات والأفكار الفلسفية إلى تراثه الشرقي الثقافي في محاولات لجس النبض عن طريق التجريب بأشكال تراثية مصرية متعددة ، وغيرهم كثير.

وإذا كانت علاقة المسرح بالتراث هي موضوع هذا البحث فإنه لابد من الوقوف على تعريف و لو وجيز لمفهوم التراث.

مفهوم التراث:

اختلفت التعاريف حول "التراث" ومفهومه باختلاف الإنتماءات السياسية والفكرية ، وتباينت بذلك آراء الأدباء والمفكرين قبل وبعدتوظيفه ، وفي هذا السياق نعرض لبعض المقالات التي تطرقت لهذا المفهوم ، وتعريفه.

يقول الدكتور حسن حنفي : حول تعريف التراث:

نرى بأن التراث هو كل ما وصل إلينا من الماضي ، داخل الحضارة السائدة قضية

---

(١) محمد مسكين: المسرح العربي الحديث بين ضياع الهوية وغياب الرؤية التاريخية مجلة الوحدة العدد ٩٥/٩٤ يوليو ١٩٩٢ ص ١١

موروث ، وفي نفس الآن ، قية معطى حاضر على عدة من المستويات[١]
وذكر الدكتور "عبد الله العروي" فى مقال له بعنوان قضية التراث والإنبعاث الحضاري ، تعريفا لمفهوم التراث يقول فيه: يستعمل القرويين كلمة Tradition فى علم الاجتماع وعلم الكلام ، وتعني في المجال الأول كل ماهو موروث في مجتمع معين من الأجيال الغابرة العادات ، الأخلاق ، الآداب ، تعابير التنظيمات ، وهذا هو بالضبط ما تؤكده كلمة التراث شريطة ألا نحدده فيما هو مكتوب أو مروي[٢].
وكلمة تراث كما تمثلها الدكتور " السيد حافظ":
ليست هي التاريخ ولا الأساطير فقط ولا الحكايات القديمة ، إن ما حدث بالأمس هو تراث وما يحدث اليوم غدا يصبح تراثا ، أي أن كل ما مضى في يوم جديد أصبح تراثا ، فالإنسان يقاس عمره بالأيام ويصبح ما فيه أمس تراث ، فالتراث (عنده) هو الأب والأم والدار والعرض والأرض.." [٣]
من مجمل التعريفات نستنتج بأن يمثل تراكما ثقافيا من عادات وتقاليد ، وقيم وأخلاق ومثل يكتسبها الفرد ويستند إليها في مختلف إبداعاته واكتشافاته وإنجازاته الجديدة. مما يجعل مسألة التراث مسؤولية ملقاة على عاتقنا ، يجب الحفاظ عليها والرجوع إليها وإحياؤها لاستخلاص العبر منها ، وإلى هذا أشار الدكتور عبد السلام بنعبد العالي في مقال له بمجلة الرافد يقول:
لا يتلخص التراث فيما يسمى ثقافة عالمية، ولا تؤول مسألته إلى مجرد مسألة منهجية ترتد إلى مجرد صعوبات منهجية تتمثل في كيفية استعادة الماضي ، ودراسة التاريخ ، وتأويل النصوص وتحقيقها ، إن الأمر يتعلق بصفة أقوى من ذلك ، بثوابتنا الفلسفية ، بمفهومنا عن اللغة وعن التاريخ ، وعن الهوية ، بل وعن الكائن ذاته ، فإما إذن تعد الهوية معطى أولا ويقذف بالآخر في خارج مطلق ويكون التاريخ إحياء لنفس خالدة ، وتقوية للوهم بالخلود ، أو تكون الهوية أمرا يغرى ويكتسح ، وحينئذ يكون البحث في التراث إصغاء لأصواته المتعددة ، أما أن يكون التاريخ تكرار لا يمل للصورة التى استطاعت أن تسود والتي يقدم بها التراث ذاته ويؤرخ لها ويعيها ، أو يكون تملكا لفراغاته وحفريات لصمته التفاتا للمنسي منه[٤]

---

(١) حسن حنفي كتاب التراث والتجديد، دار التنوير للطباعة والنشر لبنان الطبعة ١ سنة ١٩٨١ ص ١١
(٢) عبد الله العروي. قضية التراث ، والإنبعاث الحضاري مجلة الفكر المعاصر عدد ١٢ ص ١٨.
(٣) حوار مع الدكتور السيد حافظ بتاريخ ٢٠٠٢/١١/٢٨
(٤) البشير أبرير . الخطاب اللساني بين التراث والحداثة، مجلة الرافد العدد ٤٧ يوليو ٢٠٠١ ص ٨٦

والتراث كما يفترضه الدكتورط محمدم الكغاط" وجد منذ أن أخرج آدم (عليه السلام) من الجنة إلى الأرض ، وما وقع له مع حواء والشيطان ، وما عاشه قبل ذلك وبعده ، كل ذلك كان يشكل بداية التراث الإنسانى.[1]

والذين يعادون التراث، ويثورون عليه لا يمكنهم أن يجهلوا حضوره في سلوك الإنسان ووجوده في المشاعر والاحاسيس ، لأن البناء الفكري والسلوكي للإنسان يتركب من الماضي والحاضر ، والحاضر ماض غدا وأشياء الماضي عبارة عن تراث ، ومأثر تقع عليها العين ، وتتأثر بها الأحاسيس، وتتشكل في الأعماق لتبدوفي نشاط الإنسان وإبداعه في الحاضر من أجل خلق ماض جديد.

أما عن نظرة الإنسان العربى إلى التراث فقد تمثلت في ثلاث مواقف :

١- الموقف الرافض: وهو الجاهل به أو ممن استلبته الثقافة الغربية وحضارتها وعلومها وتقنياتها وأموالها ، أو ممن تكونت لديه قناعة بأن تحكم التراث وهيمته، هو السبب في التأخر والتخلف من الثقافة العربية.

٢- الموقف المناصر: الذي يعتز بالتراث ويؤمن بضرورة التمسك به والإقتصار عليه وحده، فهو الماضي والحاضر والمستقبل ، فلا حاجة لنا بما عند الغرب.

٣- الموقف التوفيقي: الذي يجمع بين ما في الماضي وتراثه من مفيدصالح ، وبين ما عند الآخر من علوم وفنون مفيدة صالحة، تدفع بنا إلى الأمام.

بحيث نحافظ على هويتنا، ونواكب التطور الإنساني في الطريق الصحيح[2]. ويعد التراث على العموم مصدرا من مصادر الإلهام ومجالا من مجالات الإبداع الفني ن وهو الأرض الصلبة التى يقف عليها الأديب ليصنع أدبه.

ولقد أنتشرت ظاهرة توظيف التراث في أدبنا الحديث على نحو لم يعرفه أدبنا القديم، وذلك لإيمان المفكرين والأدباء بأن التوظيف هو السبيل لإبداع نص مسرحي جديد تتوفر فيه صفة الحداثة ، وهذا لا يعني عزلة أدبائنا عن الترايات العالمية التي تخصب فكرهم ووجدانهم وفنهم ولكنه يعني أن يكون الأدب معبرا عن طبيعة المجتمع العربى محافظا فى تجديده على الأصالة والخصوصية ، بحيث لا يحدث فصلا قطعيا بين التراث والمعاصرة.

فإذا كان الشعراء العرب قد عادوا إلى التراث وحاكوه في مدرسة الإحياء التى

---

(١) محمد الكغاط : التراث والمسرح ، مجلة الثقافة العربية العدد ٥٠٩ ص ٩٦ سنة ١٩٩٨.

(٢) عز الدين بونين ـ الشخصية فى المسرح المغربي ، بنيات وتجليات ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية أكادير ١٩٩٢ ص ١٥٩.

يترأسها البارودي ثم بعد ذلك في المدرسة الإتباعية (الكلاسيكية) والمدرسة الإبداعية (الرومانسية) التى تمثلت في تيارات : المهجر وأبولو والديوان ثم التجديد فى الشعر الحر كله.

فإن المسرح العربى المعاصر لم يشعر بهذه الصحوة إلا بعد مئة عام من العمل المسرحي ، لكن قبل الخوض فى العلاقة التى تجمع بين المسرح والتراث ، لابد من التطرق أولا الى مفهوم التاريخ وإلى تحديد العلاقة التى تجمع بينه وبين المسرح. فلربما اتطعنا أن نتمثل كيف جاءت فكرة توظيف التراث في المسرح العربي الحديث والمعاصر؟.

التاريخ وعلاقته بالمسرح:

إذا اعتبرنا أن التاريخ هو مجموع الأحداث التي وقعت في الماضي، أو تركيبة معتمدة على وثائق وشواد عديدة ، حيث يصبح التاريخ مجموعة من المقولات حول الماضي مكتوبة في كتاب من صنع المؤرخ. فإنه حري بنا أن نستنتج العلاقة التي تجمع بينه وبين المسرح. فكلاهما يعنى بالموقف أوالحالة التى يتقرر فيها مصير فرد أو جماعة ، ويبرر الصراع بين طرفين وتكون هناك شخصية تحمل قيما ودلالات ويكون هناك حدث أو أحداث يمكن استثمارها فى عمل إبداعي لكن هذا لا يعنى أن العلاقة بينهما علاقة اعتباطية، فكما يقول "ارسطو" أن ثمة فرقا بين التاريخ والمسرح ، فالأول يروي الأحداث ويسردها كما وقعت فعلا ، والثاني يروي الأحداث التي يمكن أن تقع ، وإن كنت لا أميل كثيرا الى تصنيف أنواع املسرحيات حسب موضوعاتها ، فإن المسرحية التاريخية أو الدراما التاريخية هي معالجة أو إعادة صياغة إحدى الحقب التاريخية أو تناول حياة إحدى الشخصيات التاريخية، أو انتقاء حال أو موقف أو حدث تاريخي تصلح لمعالجتها في شكل مسرحي يضع فيه الكاتب المسرحي رؤياه الخاصة بما يتناسب وروح العصر من خلال الإقادة من الميراث الفكري الموجود فى المادة التاريخية بحيث يبقى التاريخ واحد من أهم المصادر الغنية للكتابة الرامية ، وحيث يرتبط الماضي بالحاضر في صياغة فنية جديدة قوامها عناصر المسرح ولغته وتقاليده[(١)].

وما نهتم به في هذه الدراسة هو أهمية الإفادة من المادة التاريخية وما فيها من صور مختلفة ومواقف إنسانية يمكن توظيفها واسقاطها على الواقع المعاصر. د

---

(١) محمود إسماعيل بدر . لماذا المادة التاريخية في المسرح ؟ مجلة الرافد العدد ٤٣ سنة ٢٠٠١ ص ٢١.

ون تحوير للحقائق التاريخية أو تزييف لشخصياتها. فالتاريخ وعاء لصيانة الموروث وصندوق لحماية الكنوز من التلف والضياع ، ولا يستطيع الكاتب المسرحي صياغة عمل مسرحي فيه الحياة والحيوية والتأثير من غير أن يعمل على إضاءة الوقائع التاريخية فى رؤيا فنية متماهسكة من خلال الفحص الدقيق للمادة التاريخية ومصادرها وفق الإعتبارات السائدة في العصر. ذلك أن المادة التاريخية تتيح للكاتب والفنان مساحة حقيقية من حرية التعبير قد لا يجدها فى أحداث الموقع المعاصر. وإن كانت بعض الأحداث المعاصرة تضاهي في أهميتها محتوى الأحداث التاريخية.

ولكن السؤال المطروح هو إلى أي مدى يمكن القول أننا حققنا الهدف المنشود من معالجتنا للمادة التاريخية؟

الدلائل تشير إلى نجاح بعض المحاولات في مصر وسوريا والمغرب وتونس والأردن، في الخروج بصياغات درامية تتناسب إلى حد كبير مع العصر والمجتمع، غير أن تعامل المسرحيين العرب مع التاريخ والتراث والأسطورة ، مازال يعاني من قضايا وإشكالات عديدة ، نذكر من بينها:

تناول المادة التاريخية وتوظيفها في إيديولوجيات الخطاب السياسي الموجه لخدمة أفكار محددة ، قبل الإهتمام بجوهر العلاقة بين الميراث الفكري الموجود في الوقائع التاريخية ، وبين تناقضات الحاضر.

جمود بعض الأعمال التى تتعامل مع المادة التاريخية ، بحيث لم تستطع أن تجعل منها شيئا حيويا متدفقا ، كما أنها لم تنجح في بلورة الشخصيات التاريخية بما يتواءم مع عقلانية التفكير المعاصر.

نخلص من هذا كله إلى أنه لا يكفي التعامل مع المادة التاريخية ، بل يجب علينا تحقيق الأصالة ، من خلال المعالجة أي يجب علينا التعامل مع المادة التاريخية كموقف ، وأن نحتويها ونطوعها بدلا من أن تحتوينا. كما يجب أن ننظر الى الماضي دون أن يغيب الحاضر. وتبقى مسألة نظرة كتاب المسرح إلى التاريخ وطريقة استخدام التاريخ في المسرح العربي ، وهي مسالة يرجعها الدكتور السيد حافظ[1] إلى مرحلة بعد أحداث هزيمة ١٩٦٧. التي كانت بمثابة هزيمة عسكرية واجتماعية وفكرية ، وصدمة حقيقية جعلت السؤال الحاضري الكبير يطرح على الشكل التالي: لماذا هزمنا؟ وكيف ؟ وما هو الحل؟.

---

(١) حوار مع الدكتور السيد حافظ بتاريخ ٢٨-١١-٢٠٠٢.

فيما ذهب الدكتور على الراعي إلى أن استخدام التاريخ العربي في المسرح استمر عبر مراحل مختلفة ، منها مرحلة الإفادة من التاريخ المتخيل بهدف إمتاع الجمهور ، ومرحلة استخدام التاريخ كمحفز سياسي لإذكاء الشعور القومي ، ومرحلة العودة الى التاريخ لجلو أحداث الماضي، ومرحلة مسألة التاريخ ومحاكمة شخصياته ، ومرحلة رفض التاريخ كليه.

ويرجع المسرحي عز الدين بونيت اضطراب العلاقة ما بين المادة التاريخية ورجال المسرح إلى عدة أسباب أهمها:

أن المؤرخين العرب القدامى والمستشرقين الذين تناولوا التاريخ بالرصد والمتابعة لم يكونوا أمناء في كتاباتهم لأسباب سياسية ودينية ورقابية أو لأغراض خفية تهدف الى النيل من العرب وتاريخهم وتراثهم، ومن هنا انعدمت الثقة بين المعاصرين من جهة والقدامى والاجانب من جهة أخرى، فصار المؤلفون والمخرجون العرب اليوم مؤرخين بدورهم عوض محترفين للمهنة بالمعنى الدقيق.[1]

لكن إذا كان المسرح باعتباره فنا أنسانيا خلاقا قد ساهم إلى جانب الفنان المسرحي (بما يملك من رموز ودلالات) فى تحقيق الحالة الإبداعية من خلال المادة التاريخية. فإن استلهام المسرح للتراث وتوظيفه له قد سما به الى مداه. فما هى علاقة المسرح بالتراث؟ وما الجديد الذى أضافه؟

ـ علاقة المسرح بالتراث وتوظيفه؟

إن استلهام التراث العربي في المسرح هو صيانة للتقاليد الثقافية وحضورها الفعال في تحقيق الوظيفة الإجتماعية وفي تثمير الحوار الثقافي مع تراث الإنسانية استنادا الى وعي الذات ووعى الآخر.

ولعل عوامل عديدة. فنية وثقافية وسياسية ، قد أسهمت في عودة رجل لامسرح العربي إلى تراثه. والعامل الفني يأتي في مقدمة هذه العوامل. وذلك لإحساس رجل المسرح العربي بأن التراث ينبوع دائم التفجير بأنصح القيم وبأنه غني بالمفاهيم والأشكال المسرحية التي تمنح مسرحه طاقات تعبيرية قصوى، وقد أدرك المسرح العربى بأن توظيف التراث يربط الماضي بالحاضر ويحقق التواصل بين القديم والحديث. لما للتراث من تأثير قوي في وجدان الناس وحين يستخدم المسرحي العربي هذا المضمون التراثي أو ذاك ، فإنه يكون قد أضفى على تجربته نوعا من

---

(١) محمود إسماعيل بدر ـ أستلهام التاريخ في المسرح مجلة الرافد العدد ٤٣ سنة ٢٠٠١ الأردن. الصفحات ٢١ ــ ٢٣ ــ ٢٤ .

الأصالة الفنية ، وذلك بإكسابها البعد التاريخي والحضاري. ويتجلى العامل الثقافى، فى الكشف عن الظواهر المسرحية عند العرب وقد تكبد بعض الباحثين العرب هذا الجهد من أجل استلهام هذه الأشكال والتقنيات العربية، لا سيما وأن المسرح الغربي نفسه قد خرج من علبته الإيطالية إلى الشوارع والمقاهي والساحات.

فيما يتمثل العامل السياسي في الرغبة في التحرر من التبعية ، وإثبات الهوية القومية ، بعدما مزقها المستعمر.

غير أنه لا ينبغي التعامل مع التراث على أنه إرث مقدس لا يمكن أن ينتهك أو تمس حرمته. لأنه إذا أردنا أن نخطو خطوة تطور فعلنيا أن ننظر إلى التراث بعيون حديثة، وبروح جديدة تساهم في فهمه وسبر أغواره، للاستفادة منه واستخلاص عبره.

وحتى يتم الإتصال بين المسرح العربي وجمهوره ، فإن هناك ضرورة للإستمرار في أستلهام التراث العربي. وما يحفل به من روافد وافرة برؤى معاصرة ليكون عاملا هاما فى بلورة الشخصية المتميزة للمسرح العربي الحديث. وإذا أردنا تحقيب تاريخ المسرح العربي الحديث فإننا نستطيع أن نرده الى ثلاث مراحل متداخلة فيما بينها :

١- مرحلة البحث عن مضمون تراثي للمسرح.
٢- مرحلة البحث عن شكل عربي للمسرح.
٣- مرحلة التنظير لمسرح عربي جديد.

فالمرحلة الاولى بدأت مع نشوء المسرح الحديث في منتصف القرن التاسع عشر. وأستهدفت البحث عن مضمون تراثي للمسرح يستفيد من : التاريخ والتراث الشعبي ، والأدبي والديني ، والأسوري ، وتتمثل في المسرحيات التي استمدت مضامينها من التراث التاريخي القديم ، والوسيط والحديث.

فمن التاريخ القديم نجد مثلا مسرحية (السماء أو اخناتون ونفرتيتى) "العلي أحمد باكثير "وهي مسرحية شعرية ، وكذلك وضع "شوقي" مسرحية (مصرع كليوباترا) شعراً ايضاً.

ومن التراث العربي استمد "محمد تيمور" مسرحية (صقر قريش) ، و"إبراهيم رمزي " مسرحية (الحاكم بأمر الله) ، و "عز الدين المدني" مسرحية (ديوان الزنج) وغيرهم.

فيما استمد "الفريد فرج" من التاريخ العربى الحديث مسرحية (سليمان الحلبي)

و"الطيب الصديقي" مسرحية (معركة الملوك الثلاثة).
وكذلك استمد "توفيق الحكيم" من التراث الشعبى مسرحية (شهر زاد) من ألف ليلة وليلة ، و "سعد الله ونوس" أستمد مسرحية (الملك هو الملك).
وقد تعامل المسرحيين العرب مع التراث التاريخي وفق مستويات متعددة وكان لهم عذرهم في اللجوء الى تقنية استخدام التراث وجعل خشية المسرح منبرا لإلقاء الدرسو الوطنية والتاريخية.
وتأتى المرحلة الثانية وهى البحث عن شكل عربي للمسرح ، أي البحث عن الجدور والظواهر المسرحية عند العرب ، وقد بدأت في مطلع الستينات من هذا القرن حيث عمل الكثير من لاباحثين على استخلاص هاته الأشكال المسرحية من التراث العربي أمثال (محمد منذور، حسن لمنيعي، على الراعي، على عقلة عرسان وسليمان قطاية..إلخ). فاستخرجوا مظاهر تتمثل فى: طقوس العبادة الإسراء والمعراج، عيد المولد النبوي ، الحكواتي ، خيال الظل ، الحلقة ، البساط.... إلخ.
أما مرحلة التنظير الفكري والفني للمسرح العربي الجديد المقترح فقد تمثلت في الدعوة الى (السامر) الشعبي الذي أقترحه" يوسف إدريس" في مصر. وفي بيانات "السعدالله ونوس" في سورية ، وكذلك بيانات " المسرح الإحتفالي " في المغرب وفي دعوة "توفيق الحكيم " الى (قالبنا) المسرحي ، وفي بيانات الفرق الطليعية الجديدة "جماعة السرادق" المصرية ، وغيرهم.
وعلى العموم ، فالإنسان حيوان له تراث ، كما يقول الدكتور محمد الكغاط، لذلك فهو ناطق ومفكر واجتماعي وممثل ، ولكي يمثل لابد أن يكون له تراث مهما كان هذا التراث.

الفصل الأول

خصائص الكتابة التراثية

نماذج لرواد المسرحيين

إن الحديث عن خصائص الكتابة المسرحية التراثية يفترض مسبقا الحديث عن أسباب لجوء المبدعين الدرامين إلى هذا النوع من الكتابة ، وما الذي هدفوا إليه من ورائها؟

ففى الستينات من القرن الماضي كانت الأمة العربية تعاني من القهر والذل والغربة التي غلفها به المستعمر، خاصة بعد هزيمة ١٩٦٧ التي كانت بمثابة صدقة أفقدت الكيان العربي هويته وجعلته يتخبط في متاهات غامضة، ويقاسي من انفصام في شخصيته، وبذلك شعر الكاتب العربي بالاغتراض الشديد عن الفن وعن الواقع، وعن أدوته وعن جمهوره. فكانت الحالة النفسية والإبداعية لدى المبدع والكاتب العربي في حالته تخبط وبحث عن مخرج ليقدم نفسه(١).

من هنا كان اللجوء إلى التراث بغية البحث عن البطولات الشعبية الكامنة فيه لبرولتها في قالب مسرحي ، من أجل شحذ همم الأمة بإعتباره من أبرز أشكال التعبير الإبداعية ملاصقة لهموم الأمة لذلك فقد التقط المسرح هذه البطولات وجسدها أمامها معبرا بذلك عن مدى الاحتياج الى تلك البطولات لتحقيق طموحات شعب وواقع محاصرين.

ومن ثم كانت الكتابة التراثية كمنطلق أساسي لاسترجاع ما سلب منا ولإثبات الهوية القومية عن طريق انشاء مسرح عربي أصيل ذو جذور عربية أصيلة، فظهرت مسرحيات قومية نابعة من أصول تراثية. لأن القومية والتراث كل لا يتجزأ بمعنى أن النهوض القومي لابد له من اساس ينطلق منه ، ومن قوة يدفع بها ، ومن جذر يمسكون به في الأرض، وهذا الحافز وهذه المظلة وهذا الجذر هو التراث. (٢)

- المرحلة الأولى:

مرحلة البحث في المواد الخام العربية، أي الرجوع الى مصادر الإنشاء المسرحي، والتي يمكن أن تتجلي في التاريخ والأسطورة والحكايات والأمثال والأعاني والملاحم والأدب العربي والتصوف الإسلامي والقرآن الكريم.

---

(١) حوار مع الدكتور السيد حافظ بتاريخ ٢٨/١١/٢٠٠٢

(٢) نقلا عن صفوان صدقي القومية والتراث ص ٩. ذعلاء الدين بونيت الشخصية في المسرح المغربي بنيات وتجليات. منشورات كلية الاداب والعلوم الانسانية . أكادير ١٩٩٢ ص ١٦٠

- **المرحلة الثانية:**

تتمثل فى البحث عن شكل مسرحي عربي ، وذلك من خلال مساءلة الحقل العربي واستنطاق صامتة.

- **المرحلة الثالثة:**

وهي البحث عن نظرية مسرحية، نظرية فكرية وجمالية على ضوئها نؤسس الكتابة، ونوجد للصناعة المسرحية، مناهجها في الخلق والإبداع[1]

هذه المراحل الثلاث هي التى بلورت خصائص الكتابة المسرحية التراثية الهادفة إلى إثبات الذات عبر مواصفات فعل مسرحي له خصوصية العربية وإدراك أصالته التي كانت غائبة عن ساحة المسرح العربي.

من أجل هذا كله ، ومن أجل تأصيل المسرح العربي ، ظهرت مبادرات بعض المبدعين الدراميين الذين كانت تحذوهم الرغبة الملحة في خلق مغايرة وإبداع أشكال جديدة تمتد جذورها في التراث العربي ، إيمانا منهم بأن الإنفصال عن الجذور التاريخية يشكل خلالا في سبيل تحقيق الحداثة لأن الحداثة لا تتحقق إلا في أرتباطها بالتراث.

أن ملاحقة هذه الأصالة هي التي قادتهم الى التفاعل مع التراث لصياغته والبحث عن أشكال فرجوية تناسبه ، الشيء الذي جعلهم يلجئون الى تركيبة جديدة للنص، تدفع الفعل المسرحي العربي إلى مستوى مفتوح قصد خلق خطاب مسرحي متنور. وفي محاولة للانفلات من سيطرة الغرب والانسلاخ عنه[2].

فكانت أولى المحاولات هى تلك التى تجسدت سنة ١٨٥٠ في مسرحية أبو الحسن المغفل " لمارون النقاش" والتي كانت أول تجربة عربية حاولت الانسلاخ عن الإبداع الغربي شكلا ومضمونا مستمدة أصولها من التراث العربي الأصيل ، والمسرحية مأخوذة من إحدى حكايات "ألف ليلة وليلة" وهي حكاية ترويها شهرزاد وتطلق عليها قصة " النائم واليقظان" حيث كان لها صدى كبيرا في تاريخ المسرح العربي.

بعد ذلك توالت الكتابات والإبداعات المسرحية التراثية ، إذ تعتبر تجربة أبو خليل

---

(١) عبد الكريم برشيد – حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي ، دار الثقافة ، الطبعة الاولى سنة ١٩٨٥ الدار البيضاء ص ٤٧.

(٢) حسن المنيعى: المسرح المغربي (من التأسيس الى الفرجة) دار الأمان الطبعة الثانية يناير سنة ٢٠٠٢ – الرابط ص ٤٤.

القباني من أهم التجارب التي أستطاع من خلالها التخلي عن المسرح الغربي معتمدا على التراث العربي، والقصص الشعبية، معالجا بذلك قضايا عربية معاصرة له. وذلك عن طريق المزج بين الأصالة والمعاصرة مستلهما التاريخ العربي والشخصيات البطولية التي كانت لها مكانتها في التاريخ والسير الشعبية: مثل عنترة وسيف ذي يزن ، واللقاء المأنوس في حرب البسوس، وامرؤ القيس، وغيرها من الأعمال الإبداعية الأصيلة.

لقد عمل "أبو خليل القباني" على إغناء عمله المسرحي من خلال تشبثه بالتراث الفني ، وما يحتويه من ظواهر مسرحية كانت لها فعاليتها في الماضي ، فحاول تطويرها ، وجعلها تساير واقع الأمة العربية ، وهكذا استلهم ثلاث مسرحيات من ألف ليلة وليلة وهى:

هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب.

هارون الرشيد مع أنس الجليس.

الأمير محمود بخل شاه العجم[١]

غير أن أعماله صودرت في دمشق ، نظرا لما لاقته من معارضة من طرف السلطة العثمانية ، التي أغلقت مسرحة سنة ١٨٨٤ ، وبذلك رجل القباني الى مصر ليتابع إبداعاته التي لقيت إقبالا من طرف الجمهور.

وعلى العموم فقد كانت محاولة " القباني" شكلا من أشكال التمرد على النص المسرحي الغربي وتجسيدا دقيقا لما كان يعانيه الإنسان العربي من إحساس بالتبعية والعجز ، لذلك فكل المحاولات التي أتت من بعده كانت تصب في الاتجاه نفسه ، حيث عقد المبدعون العزم على التخلص من هذه العقدة والعمل على تحقيق وإبداع نص مسرحي عربي أصيل ، ومن بين هؤلاء المبدعين نجد: توفيق الحكيم ، نعمان عاشور ، الفريد فرج ، يوسف إدريس ، قاسم محمد ، عادل كاظم ، سعد الله ونوس ، عز الدين المدني ، الطيب الصديقي ، روجيه عساف ، السيد حافظ ، أحمد الطيب العلج ، عبد الكريم برشيد.. وغيرهم كثير. بحيث مهما تنوعت الأساليب التي لجأ اليها هؤلاء الدراميين العرب ، فإن هدفهم كان واحدا ، وهو تحقيق الأصالة ، ولذلك لجأوا الى التراث للبحث عن أشكال وصيغ مسرحية من أجل إعادة بنائها من جديد.

---

(١) عطية أحمد محمد: نحو تأصيل المسرح العربي ، كتاب قضايا الوحيدة العربية وقضايا المجتمع ، أزمة المسرح العربي عدد ١٢ سنة ١٩٨٠ بيروت ص ٦.

وقد كانت أولى دعوات التنظير تلك التي دعا إليها "يوسف إدريس" سنة ١٩٦٣ من خلال مسرحية الفرافير التي أستوحت بعض الظواهر المسرحية السائدة في حياتنا الاجتماعية كالسامر والأراجوز وخيال الظل وبعض الطقوس مثل حفلات التنكر. وهو بذلك يدعو إلى خلق مسرح عربي قلبا وقالبا بدلا من صب المضمون العربي في أنية غربية [١] وبهذا توالت الدعوات التنظيرية في شكل بيانات كبيانات الاحتفالية بالمغرب الذين رفضوا المسرح التقليدي ، ودعوا إلى العودة إلى المسارح الدائرية ، وبيانات "سعد الله ونوس" الذي دعا إلى خلق مسرح شعبي أكثر عفوية وتلقائية ووعيا. كما نجد كذلك دعوة "توفيق الحكيم" مثل :قالب مسرحي جديد ، والعودة الى مرحلة ما قبل السامر.

وكذلك هناك بيانات الفرق الجديدة مثل : فرقة المسرح الجديد التونسية وفرقة مسرح البحر الجزائرية والفوانيس الأردنية والسرادق المصرية.

كل هذه الم حاولات التي قام بها هؤلاء المبدعين الدراميين من خلال دعواتهم التنظيرية . كانت تأكيدا للهوية العربية واظهار للقدرات العربية الخفية ، فكان أن تم الرجوع إلى المنابع والجذور من أجل إعادة قراءة التراث وفهمه فهما واعيا بغية تحديثه.

في هذا السياق سنورد بعض النماذج لرواد عرب اسهمت أعمالهم لإبداعية التى استلمهموها من التراث في تجذير المسرح العربي ، وتثبيت الهوية القومية .

وهكذا سنعرض لكل من :

توفيق الحكيم من (مصر)

سعد الله ونوس من (سوريا)

أحمد الطيب لعلج من (المغرب)

عز الدين المدني من (تونس)

النموذج الأول: توفيق الحكيم من (مصر)

إن الحكيم وهو يحاول أن يؤسس كتابة جديدة من أجل تأصيل المسرح العربي لم يقطع كل الحبال مع الثقافة الغربية فقد ظل متشبثا بالتراث الإغريقي ، ساعيا إلى إيجاد نقطة واحدة تلتقي عندها الثقافتان الشرقية والغربية من أجل تحقيق نوع من التعادل بين المسرح العربي والمسرح العالمي ، ولهذا فإنه يسرى أن أهم ما يجب الإلتفات إليه فى هذا الشكل هو أن يكون صالحا لأن تصب فيه كل المسرحيات محلية

---

(١) عبد الكريم برشيد : الكائن والممكن في لامسرح الاحتفالي ص ٣٣.

وعالمية ، قديمة ومعاصرة يقول : فنحن إذن ببعثنا الحاكي والمقلد والمداح وجمعهم معا ، سنرى أن في استطاعتهم أن يحملوا آثار الأعلام من ايسخيلوس وشكسبير وموليير إلى إبسن وتشيخوف حتى بيرانديللو ودورنيمات. كما أن في إمكانهم أن يحققوا الأمل الذي طالما تمناه الجميع في كل مكان وهو شعبية الثقافة العليا(١).

وتوفيق الحكيم بالرغم من كونه من أولائك الذين نظروا لأعمالهم المسرحية ، فى منتصفالستينات ، حيث دعا في كتابه "قالبنا المسرحي " سنة ١٩٦٧ إلى خلق مسرح عربي جديد قلبا وقالبا، يعتمد على تراثنا الشعبي من روايات الأغاني ، وقصص الجاحظ ومقامات الهمداني والحريي، ويستخدم الحكواتية واملقلدين والمداحين . إلا أنه لم يقتنع بهذا الشكل المسرحي وظل وفيا لثقافته الإغريقية ، مؤمنا بما يسميه بالتعادلية.

غير أن توفيق الحكيم استطاع أن يعتمد على مصدرين هامين من تراثنا فيهما الكثير من الجوانب التي تحتاج إلى مبدعين مسرحيين كبار يغذونها بقدر ما يأخذون منها. هذان الجانبان هما القرآن الكريم والموروث الشعبي وأهمه ألفه ليله وليلة ويتجلى ذلك واضحاً فى مسرحية "على بابا" التي ألفها في بداية كتاباته المسرحية التراثية سنة ١٩٢٥ ، وكذلك في مسرحية "شهر زاد" الصادرة سنة ١٩٣٤. هذا فيما يخص توظيفه لبعض قصص ألف ليلة وليلة . أما ما استوحاه من القرآن الكريم ، فهناك العديد من المسرحيات أهمها مسرحية "أهل الكهف" التي صدرت سنة ١٩٣٣ ، وهي واحدة من الأعمال الدارمية التي شقت طريق التزحزح من سطوة الماضي "تراثا وتاريخا" وقد تأثر توفيق الحكيم كثيرا بالتراث الإغريقي كما يظهر ذلك من خلال مسرحياته : بجماليون ، براكسا ، الملك أوديب.. الخ.

ليظل توفيق الحكيم أول كاتب قلب نظرية الأخذ من التراث من جانبها الواحد لتحويلها إلى حالة التفاعل تخضع للأخذ والعطاء جميعا.

فقد أخذ تراثنا العربي بقدر ما أعطى هومن ذاته وابداعه لهذا التراث(٢)

النموذج الثانى: سعد الله ونوس من (سوريا)

يعد "سعد الله ونوس" من أبرز المسرحيين الذين نظروا لمسرح عربي أصيل، حيث حاول ضرب كل ما له علاقة ببنية المسرح الغربي، واعتبر التراث منبعاً

(١) عبد الكريم برشيد – حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي ص ٢٧ نقلا عن توفيق الحكيم: قالبنا المسرحي ، القاهرة ١٩٦٤.

(٢) خالد محيي الدين البرادعي : خصوصية المسرح العربي . منشورات اتحاد الكتاب العرب الطبعة الاولى ١٩٨٦ ص ٣١٠.

للإبداع العربي الأصيل واسلوبا من أساليب الوعي القومي وخلق الشخصية القومية المستقبلية ولعل العمل الذي دون بصمة "سعد الله " في عالم المسرح هو مسرحيته الجميلة "مغامرة رأس المملوك جابر" التي تعد من المسرحيات التي أصلت المسرح العربي من حيث التوجه واملعالجة وفنية تركيب الأحداث فهي جزء من التاريخ ، وجزء من حكاية شعبية انتزعها "سعد الله من بنائها الأسطوري ، وأعاد إعمارها بصياغة فنية جديدة تعتمد الساحات الشعبية والمقاهى مسرحيا لسرد أحداثها.

لقد حاول "سعد الله" من خلال ت وظيفه لشخصية الحكواني الشعبية الذي يزور المقاهي ، ويقرأ على البسطاء الحكايات والسير ، وينقل المشاهد من مسيرتها اليومية إلى عمق التاريخ ، أن يتعامل مع التراث ، ويخلق نصا تراثياً يزاوج بين الأصالة والمعاصرة ، وذلك ببعث الحياة فى بعض القضايا التراثية التي تحمل نكهة بيئته ، وجانبا من هموم شعبه بأسلوب أسر ومنطق مقبولز

وقد ألح "سعد الله ونوس" فى معظم مسرحياته : "الملك هو الملك" ، "أبي الحسن المغفل " التي صدرت سنة ١٩٨٨ وغيرهما ، على كسر الجدار الرابع ليكون الحدث المسرحي أكثر قربا من الناس ، مما يدل على محاولته لإلغاء المسرح الرسمي ، وتنظيره لشكل مسرحي جديد ، يساير الواقع الأليم الذي نعيشه. ويجسد الصراع السياسي الخطير الذي سيسحق الكيان العربي. لذلك فقد حول الحكاية في مسرحية "أبي الحسن المغفلط إلى دراما سياسية تعج بالحركة وتنبض بالقوة وجعل اللغة المنسوبة "للرشيد" أفضل ما يكون في ت وظيف الحدث التراثي في مسرحية معاصرة.

من هنا يعد "سعد الله ونوس" من المجددين الأكثر جنوحا نحو تحقيق الأصالة ونحو خلق مسرحعربي متجدر.

وقد جعل من مسرحياته السياسية وسيلة لتعرية الواقع المرفوض وكشفا لما تخفيه خباياه مستلمهما بذلك مواقف البطولة وروح القومية التي تكمن في التاريخ والتراث.

"فالاتجاه إلى استلهام التاريخ ليس هروبا ولا تملصا كما يقول نعمان عاشور وإنما هو محاولة لاستكشاف الأضواء الفكرية والمعنوية التي تحرك تطورنا ، وهي لا يمكن العثور عليها من فراغ بل يجب التنقيب عنها في التراث الثقافي[١]

(١) د. حسن المنيعي : هنا المسرح العربي ، هنا بعض تجلياته ، منشورات السفير ، الطبعة الاولى سنة ١٩٩٠ ص ٢٩.

هكذا يمكننا القول بأن "سعد الله ونوس" استطاع أن يثبت بأن الكتابة المسرحية التراثية ، قادرة على أن تؤسس لمسرح عربي أصيل شكلا ومضمونا ، ينطلق من عمق التراث ليتجلى في واقعنا ، وقد حاول من خلال بياناته التنظيرية تأكيد الهوية العربية ، عن طريق إعادة النظر في الإبداع المسرحي اعتمادا على قراءة التراث وفهمه.

النموذج الثالث : أحمد الطيب لعلج من (المغرب)

إن تجربة " أحمد الطيب لعلج" في محاولته إحياء التراث العربي فريدة من نوعها، وتختلف نوعا ما عن التجارب السابقة ، وذلك لأنه وظف التراث الشعبي المغربي في كل نصوصه المسرحية التي كتبها أو اقتبسها ، لذلك فهو يمثل ظاهرة المسرح الشعبي المغربي ، أولا لأنه استطاع بحسه الشعبي أن يكتسب خبرة كبيرة في الكشف عن أسرار المأثور الشعبي في كتاباته ، وثانيا لأنه خبر بهذا الحس الشعبي العناصر التي صاغ بها سخريته ونقده للخلل الذي يعرقل السير العادي والسليم للمجتمع(١).

لقد أستطاع "أحمد الطيب لعلج" أن يقدم للمسرح المغربي عصارة التلاقح ، وخلاصة التفاعل بين المرجعيات الشعبية وفن المسرح وتمكن من إزالة الحواجز التي كانت قائمة بين الكتابة المسرحية والتراث المغربي ، وأن يمزج بين ماهو تراثي وماهو مقتبس وواقعي بغية تأصيل الأمثال والطرائف لتسهيل مسرحية التراث وجعل الأحداث تقوم على صراع المواقف والطباع والمتناقضات ، وهذه إحدى ركائز الكتابة المسرحية عند "الطيب لعلج" التي كانت مشروطة بشرطين إثنين هما:

- تأصيل لغة الإقتباس وفق العقلية المغربية.
- تأصيل المسرح بواسطة مسرحية التراث.

هذان الشرطان جعلا اللغة المسرحية مكونا فاعلا في الإنتاج المسرحي لدى "العلج" الذي أقتنع بأن الكتابة المسرحية يجب أن تكون منطلقة من قاسم مشترك بين جميع الناس وهو التراث الذي يجمع بينهم في زمن الفرجة(٢).

وقد تمكن "أحمد الطيب لعلج" من خلال مسرحياته التي كتبها "عمايل جحا" ،

---

(١) أحمدالطيب لعلج: الأرض ، الذئاب ، الجمل المسروق ، منشورات وزارة الشؤون الثقافية ، دار المناهل ١٩٩٤ بدون طبعة ص٣.

(٢) المرجع نفسه ص ٦

"الحكيم قنقون" ، "الحمار الشاهد" ، أرض الذئاب" ، و" المعلم عزوز" ... وغيرها ، من إعطاء وجودا متميزا للمسرحية المغربية التراثية(الشعبية) ، ومن تحقيق مسرح شعبي يخاطب المتلقي المغربي بتراثه . وهو بهذا يقر بأن المسرح ذاكرة تختزن المرئي والمسموع والمقروء ، بدءا من فن الملحون ونوادر جحا وألف ليلة وليلة والأحاجي موصولا إلى موليير وشكسبير ولابيس وبيكيت وجيل رومان وماريفو ويو مارشي ، وغوغول وبرخيت[١].

إن لجوء "أحمد الطيب لعلج" إلى التراث العربي وبخاصة التراث الشعبي إنما كان من أجل إذكاء القومية العربية وغثبات هويتها المفقودة وكذلك من أجل مقاسمة الأمة همومها بلغة تفهمها وتعيها . لن الخطاب الشعبي يكون أكثر واقعية وأكثر تواصلا.

بهذه اللغة هدف "أحمد الطيب لعلج" للوصول إلى أذهان الناس ، بكتابة الماسي الضاحكة المعتمدة على البساطة وعلى السهولة واليسر.

وبذلك استطاع أن يخلق مسرحا عربيا أصيلا قلبا وقالبا ، شكلا ومضمونا ، ينطلق من الذات ويعود إلى الذات.

النموذج الرابع : عزالدين المدنى من (تونس)

يعتبر "عز الدين المدني " أحد الرواد الجادين في مجال خلق وإبداع ظاهرة مسرحية عربية، لها مقوماتها الذاتية والنوعية والنابعة من طبيعة الحضارة العربية تحديدا.

لذلك كانت تجربته صادقة من أجل تجذير المسرح العربي وتأصيله والابتعاد عن تقنية المسرح الغربي ، عن طريق استلهام التراث وقراءة مضامينه، بوعي ودقة ودراية قبل البدء في الإبداع . لأنه لا يري في الأصالة أنها مجرد إقحام شخصيات تراثية على العمل المسرحي كالمداح، والأراجوز، أو في تقديس التراث كيفما كان نوعه، وإنما يجب اعتباره هذا الأخير كمجموعة من القيم والأفكار والأشكال مازالت في حاجة أكيدة الى التقصي[٢]

وأغلب مسرحيات "المدني " إن لم أقل كلها مستوحاة من التراث موغلة في التاريخ كما يتضح ذلك في مسرحيته "مولاي السلطان الحفصي" حيث توغل بنا أكثر لنعيش الفترة الزمنية المحددة التى عاشها السلطان الحسن الحفصي في القرن السادس عشر. وهو ضمن هذا الإستيحاء يركز الضوء على ما يمكن إعتباره

---

(١) المرجع نفسه ص ٥

(٢) حسن المنيعي: هنا المسرح العربي ، هنا بعض تجلياته ، منشورات السفير، الطبعة الاولى سنة ١٩٩٠ ص ٢٩.

صالحا للصياغة الدرامية ، قادرا على تحمل الهموم المعاصرة ، وما يمكن اعتباره ذاهبا في طيات الماضي لا يمتلك مشروعية الحياة من جديد. وقد حقق " المدنى" هذه الصياغة الجريئة وتحمل مسؤولية التغيير والتبديل في كل حدث تراثي يحوله إلى دراما ، وهو بهذا يبلور قدرته على رؤية طبيعة التكوين العربي وإيجاد ما يلائمه من مسارات الإبداع ، حتى لا يكون المسرح العربي عربي الحوار غربي الجوهر.

وفي هذا السياق يوجه "المدني" نقدا لاذعا للدراميين العرب المعاصرين ويقول:"كان عليهم الا يتبنوا من الفن المسرحي الغربي إلا النوع فقط وأن يتركوا جانب الفنيات والأشكال والاتجاهات التى رافقت النزاع"(١)

إن " المدنى" من خلال قوله هذا واع بغنى التراث العربي وبخصوبته، لذلك فهو يدعو إلى التعمق في الفكر العربي، والتشبع به والوقوف على خصائصه.

إنها دعوة صريحة ومباشرة من أجل إبداع نص عربي أصيل نابع من الأصوال التراثية ، لكن بطريقة جديدة تلائم حاضرنا العربي وتتماشى مع واقعنا الأليم.

ففي مسرحيته "الغفران " نجده يعيد صياغة شخصية أبي العلاء المعري صياغة جديدة تساير الواقع الحديث وترسخ الماضي القديم فأبو العلاء في مسرحية "المدنى" مبصر مفتح العينين ، وقد بدا قويا مناضلا لا يهاب السلطة ، بينما شخصيته في التاريخ مخالفة تماما لما جاء به "المدنى" فهو عجوز ضرير متشائم.

فالمهم عند "المدنى" هو أن يخدم النص التراث ، الواقع الحالي وأن يستنهذ الروح القومية من أجل بناء مستقبل عربي جديد.

وهكذا ينهي المدني مسرحية الغفران بقوله : لا وجود للغفران ، أحلام مجرد مزعجة . الدنيا جناية ، أعطوني عينين من نور ، كسروا السجون مهما كانت السجون لأن العدم زنزانة ، حطموا السجون ، أريد أن أبني أبراجا تبلغ السماء ، أريد أن أبنى أنساناً جديداً، إنساناً قديراً، إنساناً جباراً، هلموا معى ، هلموا نبني(٢).

هذه المسرحية إلى جانب المسرحيات الأخرى: " الحلاج" سنة ١٩٧٣ ومسرحية "ثورة الزنج" ١٩٧٢ وكذلك "ثورة صاحب الحمار" وغيرها تشكل لبنة مضيئة

---

(١) عطية أحمد محمد: نحو تأصيل المسرح العربي ، كتاب قضايا الوحيدة العربية وقضايا المجتمع ، أزمة المسرح العربي عدد ١٢ بيروت سنة١٩٨٠ ص٢٠.

(٢) المرجع نفسه ص ٢٣

في جسر المسرح العربي الذي احتفظ بخصوصيته دون أن يتخلى عن شموليته الإنسانية.
هكذا فقد جاء "عز الدين المدني" ليقدم جديدا منفرداً مثقلاً بالخصوصية وليشكل إضافة نوعية الى المسرح العربي من خلال أعماله الإبداعية ومن خلال كتابته المسرحية التراثية الهادفة إلى تحقيق أصالة النص العربى.
على العموم ، فقد كانت هذه بعض النماذج من قائمة المبدعين الدراميين والكتاب المسرحيين الذين لم يكونوا أقلحماسا وفهما لهذه الدعوة ، وقد حاولوا التخلص تماما من عقدة التبعية الغربية وألحوا على الإضافة من خلال التأصيل لمسرح عربي ذو خصوصية عربية متميزة ، وذلك بالبحث عن مضمون تراثي للمسرح يستفيد من التاريخ والتراث الشعبي والأدبي والأسطوري.
وقد كان هدفهم واحدا ، ألا وهو إثبات هويتهم وأصالتهم والرد على أولئك الذين ينكرون معرفة العرب بالمسرح.
لذلك فقد كانت قضية تأصيل المسرح العربي هي الشغل الشاغل والأكثر إلحاحا لدى المعنيين بتنمية الثقافة العربية وتطورها.
والحق أن دعوات التأصيل ، ليست مجرد بعث شكل أو أشكال مسرحية تراثية، أو استلهام التراث العربي في المسرح ، بل هي صيانة التقاليد الثقافية، وحضورها الفعال في تحقيق الوظيفة الاجتماعية وفي تثمير الحوار الثقافي مع تراث الانسانية استنادا الى وعي الذات ووعى الاخر.
أن الذى توصلنا إليه من خلال عضر هذه النماذج هو مدى أهمية التراث لأنه يشكل إحدى مقومات الأمة الأساسية لذلك اضطر المسرحيون الى العودة إليهم وذلك للكشف عن روح الأصالة في أمتنا من أجل متابعة مسار التقدم الذي تحتمه حركة التاريخ الدائبة[١]

---

(١) رمضاني مصطفى ، توظيف التراث واشكالية التأصيل في المسرح العربي ، مجلة عالم الفكر العدد ٤ سنة١٩٨٧ ص٣٢، نقلا عن عباس الجيراري من وعي التراث ص٤.

"**خلاصة**"

من منطلق دراستنا لهذه النماذج ، استطعنا أن نستخلص بعضا من خصائص الكتابة المسرحية التراثية والتي يمكن أن نوجزها فيما يلي:

١- ضرورة خلق نص مسرحي عربي قادر على أن يتفاعل مع الواقع العربي الحديث.

٢- البحث عن قالب أو شكل مسرحي عربي يهتم بقضية التأصيل ، ويؤكد استعادة التراث وتوظيفه في تركيب مسرحي جديد.

٣- اثبات الهوية القومية للمسرح العربي ، من أجل الردعلى أولائك الذين ينكرون معرفة العرب للمسرح.

٤- استنهاض مواقف البطولة من التراث العربي القديم بغية إيقاض الوعي القومي ، وخلق الشخصية العربية المستقبلية.

٥- بث روح المقاومة والنضال في وجه موجه اليأس والإحباط ، وذلك بالبحث في الجذور القومية والشعبية والتراثية.

٦- المزاوجة بين الأصالة والمعاصرة.

٧- الانسلاخ من النص المسرحي الغربي وإيداع نص مسرحي عربي ينبع من الأصول التراثية.

٨- تثمير الحوار الثقافي مع تراث الإنسانية العربي وتطويره لاختراق هيمنة مركزية الغرب الثقافية.

بالرغم من تنوع هذه الخصائص وتعددها إلا أننا نستطيع أن نجملها في خاصية أساسية واحدة هى:

قضية تأصيل المسرح العربي والتي تعنى من حيث الأساس البحث في هوية المسرح العربي توكيدا لأصالة الثقافة العربية.

على أن الأصالة تفيد تمثل روح العصر لاشتمالها على عناصر الديمومة والاستمرار في التقاليد الثقافية الباقية.

إن قضية تأصيل المسرح العربي كما قلنا ليست بحثا عن مؤيدات مسرحية في التراث العربي وحده فحسب بل تتعداها الى صورة حاضر المسرح العربي ومستقبله ، لأن ه وية المسرح تكمن في أصالته.

لذا يندر أن نجد كاتبا خلاقا لم يركز على التراث كعطاء يتجمع في التاريخ ليستلهم منه قليلا أو كثيرا في إبداعه المسرحي.

وما دام الإبداع المسرحي يتحرك أو لا في بيئة معينة تمده بعوامل التكامل ، يأتي

الماضي بكل ما فيه ليشكل تربة تنمو فيها بذوره بينما تشكل البيئة المعاصرة مناخه وجوه الطبيعي والملائم.

ونخلص في الأخير إلى أن الاتصال الحميم بين المسرح والتراث كان أحد أهم قضايا المسرح منذ نشأته الأولى ، كما أن الكتابة المسرحية التراثية شكلت منطلقا أساسيا من أجل خلق مسرح عربي جديد شكلا ومضمونا.

لذلك فقدجاءت كل المحاولات بما فيها تجارب املبدعين الدراميين الذين عرضنا لكتاباتهم المسرحية التراثية. جاءت لتصيب في قالب واحد ولتعبر عن غرض واحد ولتحقق هدف واحد إلا وهو خلق خطاب مسرحي متنور يجنح نحو الأصالة ويتفاعل مع التراث لصياغته واعادة بلورته في أشكال فرجوية تناسبه وتناسب الواقع العربي الحديث.

وإذا كان هذا " الفصل النظري " قد استطاع أن يكشف لنا عن بعض خصائص الكتابة المسرحية التراثية وأن يعطينا نظرة عنها من خلال تجارب بعض المبدعين الدراميين الذين حاولوا بطريقة أو بأخرى إثبات ذاتهم عبر مواصفات فعل مسرحي له خصوصيته العربية.

فإننا سنحاول في الفصل الثاني الذي خصصناه للدراسة والتحليل ، أن نغوص في أعماق هذه الخصائص وأن نقترب أكثر فأكثر من أهدافها وذلك من خلال تحليل مسرحية تراثية تاريخية هي: حلاوة زمان أو عاشق القاهرة، الحاكم بأمر الله للكاتب المصري القدير " الدكتور السيد حافظ" الذي يعد واحدا من أبرز المعاصريين الذين عشقوا التراث العريب وولعوا بتاريخنا القديم ، وأغنوا المساحة الثقافية العربية بإبداعاتهم المتميزة ، ف بالاضافة الى المسرحية التى أشرنا إليها هناك العديد من المسرحيات التراثية مثل: "حكاية الفلاح عبد المطيع ، "ملك الزبالة" ، قراقوش والأراجوز" ، عبد الله النديم" وغيرها، والتي استطاع من خلالها ن هذا الكاتب الأصيل أن يعود بنا إلى الماضي السحقيق ليكشف لنا عن الأسس التي رسخت لواقعنا المعاصر ن كما استطاع من خلال كتاباته المسرحية أن يزاوج بين الصالة والمعاصرة في قالب مسرحي حديث.

الفصل الثانى

تحليل مسرحية "حلاوة زمان" للسيد حافظ"

الاطار التراثى للمسرحية

ابراز الشكل التراثى للمسرحية

تعد مسرحية حلاوة زمان أو عاشق القاهرة. الحاكم بأمر الله من الروائع الفنية التى غاصت في أعماق التراث العربي القديم ، وحاولت سبر أغواره وكشف أسراره ، حيث رست على فترة زمنية زاخرة ظلمها التاريخ ظلما بينا ، هذه الفترة التاريخية هي فترة الحكماء الفاطميين الذين حاول الكاتب القدير السيد حافظ أن يكتب عنهم خاصة شخصية الحاكم بأمر الله حيث أمضى ثلاثون عاما وهو يبحث عن تاريخ هذا الرجل العظيم:"ثلاثون عاما يا سيدي الحاكم بأمر الله وأنا أبحث عن تاريخك بأن أكتب عنك وأن أرش عطرك عبر الأوراق والأحبار..." (١)

الاطار التراثي للمسرحية:

إذا ما حاولنا أن نحددالإطار التراثي لمسرحية حلاوة زمان أو عاشق القاهرة " الحاكم بأمر الله" فيجدر بنا أو لا العودة إلى فترة من فترات التاريخ العربي القديم التى شهدت ازدهارا ورقيا أن ذاك ، هذه الفترة التى أمتدت ما بين سنتي (٣٥٨ – ٥٦٧هـ). والتي حكمتها الدولة الفاطمية. بعدما أنفذ الخليفة الفاطمي " المعز لدين الله" – قائده "جوهر الصقلي" سنة ٣٥٨ هـ بغية فتح مصري ، فكان له ما أراد ، وسرعان ما صارت مصر ذرة في تاج الفاطميين ، وانتقل اليها كرسي الخلافة الفاطمية وعلا قدرها فلقد كان الفتح الفاطمي الذي تمخضت عنه المدين العظيمة القاهرة بمثابة تغيير في المذهب وفي نظم الحكم والثقافة. حيث أقام الفاطميون في مصر حكومة منظمة قائمة على أساس متين ، فبمجرد أن فتحوها جمعلوها قاعدة لملكهم ، وأنشأوا فيها عاصمة عند ملتقي النيل الدلتا سموها القاهرة المعزية ، بنوا فيها قصورهم ودواوينهم والجامع الأزهر الذي يقوم بنشر الدعوة الى مذهبهم. (٢).

---

(١) السيد حافظ مسرحية "حلاوة زمان" هيئة قصور الثقافة – مصدر القاهرة – الطبعة الاولى سنة ١٩١٩ ص ٤

(٢) د.حنفي احمد عطا الله : الحياة القديمة فى مصر في العصر الفاطمى ، دار الفكر العربى الطبعة الاولى سنة ١٩٨٣ ص ٤٦.

ويعتبر الخليفة "المعز لدين الله" الفاطمي الرابع من كبار رجال عصره ولا نغلوا إذا قلنا أن نفوذ الدولة الفاطمية قد بلغ اقصى م داه في عهده ، وأن الفاطميين لم يستطيعوا أن يحتفظوا بذلك التراث المجيد الذي تركه لهم هذا الخليفة[١]

وإذا كان المعز لدين الله قد وضع نواة الحضارة الفاطمية في مصر ، فقد تعهد العزيز بالله غرس أبيه حتى نما وترعرع ونضج وأتى بالثمار المرجوة. ويجمع المؤرخون على مدح "العزيز بالله" في اخلاقه وعقله وسياسته وتسامحه. فقد أصبحت الد ولة الفاطمية في عهده أمبراطورية وذات هيبة واحترام من جميع الدول في الشرق وأوروبا.

ولما توفى "العزيز بالله" بويع بالخلافة أبنه المنصور الذي لقب بالحاكم بأمر الله ، الذي ولد سنة ٣٧٥ هـ. وأقيم العبد الخصي برجوان وصيا عليه امتثالا لرغبة أبيه. غير أن برجوان لم يستطع أن يخضع لسلطانه قائد الجيش "أبن عمار المغربي" الذي كان الخليفة الحاكم قد منحه رتبه الواسطة ولقبه بأمين الدولة . فكان إن قامت فتنه ، أنهت بهزيمة "أبن عمار" إلا أن الخليفة عفا عنه ، ليتم تدبير أمر الخلاص منه فيما بعد ، فأغتيل وأصبح "البرجوان" مطلق السلطان فركبه الغرور والزهو ، وترك مقاليد الأمور تفلت من يده ، وأنغمس في الملذات يتمتع بثروته الطائلة ، مهملا تثقيف الحاكم القاصر ، فكان أن أمر الحاكم بأمر الله بقتله ، لجأ الى الشعب ليشد أزره في هذه السن اليانعة.

وقد سعى "الحاكم بأمر الله" الى تطبيق تعالمي الإسلام تطبيقا متشددا فحاول منع شرب الخمر وفرض قيودا على النساء ، ومن عبيع العبيد وحرم الربا والرشوة ، وفصل بين الحمامات ، ونشر العدل والمساواة...

فمن البين ان كثيرا من النظم التى سنها الحاكم ، واستشهد الناس في ذمها قد رمى بها الى كبح جماح الفساد الذي ترتدي فيه شعبه.

وقد ضرب لهم مثالا رائعا بسلوكه السوي واحتقاره لكل مظاهر الفخامة والآبهة ، فقد كان الحاكم يركب حمارا بشاشية مكشوفة من غير عمامة وقد أصاب الناس منه شر شديد ، الى أن فقد في أحدى الليالي ، فقيل أن رجلا أغتاله غيرة لله وللإسلام ، ويقال أنه احتجب وسيعود لنشر الايمان بعد الغيبة . وقد أختلف كثيرا حول اختفاءه المفاجئ.

هذا هو إذن السياق التاريخي للمسرحية ، والذي حاول الكاتب "السيد حافظ" أن

---

(١) المرجع نفسه ص ٦٢.

يقربنا إليه من خلال التطرق الى الجانب الإيجابي في شخصية " الحاكم بأمر الله " الذي تناساه المؤرخون أوتعمدوا نسيانه وتغافله.

تحديد البعد التراثي للمسرحية:

تتضمن مسرحية "حلاوة زمان" العديد من الأبعاد التراثية التي حاول السيد حافظ صياغتها من خلال مادته التاريخية التي تحقق له أهدافه الفكرية والفنية ، الهدف الفكري السياسي ، وهو البحث عن الحاكم بأمر الله العادل. والهدف الفني ، تقديم المتعة ونفض غبار الظلم عن الرجل ن وتقديم شكل مسرحي حداتي يتناول الرجل وتاريخه بشكل يليق. قسم "السيد حافظ" مسرحيته "حلاوة زمان" إلى فصلين متمازيين ووضع عناونا جامعا بينهما، حيث خلال الفصلين من أية عناوين.

قراءة فى عنوان المسرحية:

بما أن العنوان هو مفتاح المسرحية ، فلابد إذن من التطرق إليه ودراسته حتى يكون مدخلا عاما للإطلال على فصول المسرحية.

جاء عنوان المسرحية طويلا ينقسم الى قسمين: حلاوة زمان وعاشق القاهرة الحاكم بأمر الله.

"حلاوة زمان" : جاءت كلتا اللفظتين توحيان بشيئ من الحسرة والتأسي على هذه الحلاوة المفقودة التى مضت في زمن من أزمان السلام والطمأنينة. فحلاوة زمان جاءت لتعمق الجراح ، ولتعلن بقسوة وب دون رحمة عن فراغ اللحظة الراهنة من هذه الحلاوة.

عاشق القاهرة – الحاكم بأمر الله : هذا الشق من العنوان يتكون من المضاف والمضاف إليه فعشق القاهرة ينسب إلى الحاكم بأمر الله ، د ون سواه ، فهو الوحيد الذى عشق القاهرة ، كما لم يعشقها أحد على مر التاريخ كما يقول "السيد حافظ" والحاكم الوحيد في تاريخ مصر منذ سبعة آلاف عام ، الذي كان يسير في شوارع القاهرة دون حراس لأنه حضر بناءها ، فعشقها حتى النخاع.

وحلاوة زمان كانت من اقتراح مخرج المسرحية عبد الرحمن الشافعي[(1)]

أما عاشق القاهرة الحاكم بأمر الله فهو العنوان الأصلي الذي وضعه الكاتب السيد حافظ والحقية أن العنوان بشقيه يمثل تكاملا ما بين العام والخاص والجزء والكل ، وحلاوة زمان تدل على حقبة زمنية عامة.أما عشق القاهرة فجاءت مخصصة لهذه الحقبة الزمنية ومكانها.

---

(١) حوار مع الدكتور" السيد حافظ" بتاريخ ٢٠٠٢/١١/٢٨.

البناءالدرامى للمسرحية:

إن مسرحية "حلاوة زمان " السيد حافظ باعتمادها على السياق التاريخي وغوصها في أعماق التراث العربي القديم ، قد تجاوزت مرحلة البحث عن الهوية القومية العربية ودخلت مرحلة ما بعد مإثبات هذه الهوية ، وما بعد هذا الانتماء والتجدر.

إن "السيد حافظ" عندما كتب هذا العمل التراثي الدرامي ، كان يهدف إلى إيقاظ الوعي لدى المتلقي بعدما أثبت تجرده وتأصله ، إيقاظ يرقى به الى مستوى التفاعل مع الأحداث والأوضاع المحزنة في وطننا العربي الذيعانى ولازال يعاني من الويلات والحروب والتطاحن.

فكانت "حلاوة زمان " بمثابة صرخة في عالم الواقع ، وحقيقة تاريخية تنطق بالصدق الفني . فجاءت كل جملة فيها تنبض بروح التاريخ العربي وتهتف بتراث أمة زاخرة. لذلك فقد تبلور موقف الكاتب جليا من خلال عبارات وكلمات المسرحية ، حيث استهل مسرحيته بإفتتاحية حاول من خلالها أن يكسر الراوي ، بذكر مجموعة من المؤرخين الذين يتناقشون حول تسمية القاهرة، وحول معالم حضارتها والملوك الفاطميين الذين حكموها في تلك الفترة من التاريخ لينتقل بنا بعد ذلك وعبر تقنية الصراع إلى حبكة المسرحية لنشاهد في الفصل الأول صراعا بين مسئولي الدولة حول السلطة ومن يتولى الوصاية على عرش الحام القاصر الذي تولى الملك وعمره أحدى عشرة سنة.

ويأتي هذا الصراع ليعمق مرارتنا ويترجم حقيقة مسئولينا الذين لا يتفقون على رأي ولا يرسون على قرار.

وبين بداية الفصل ونهايته ، تتوالى الاحداث والقضايا الكثيرة التى عرفتها المسرحية ، فتتصاعد الدراما ليحتدم الصراع بين الحاكم والتجار ، وقواد الجيش ، خاصة بعد نزول الحاكم إلى شارع القاهرة ، وإقامة ديوان المظالم في حي شعبي (امبابة) واتخاذ صحبة من عامة الشعب (فتحى الكبابجي وقسام التراب) ، ليقع اكبر الضرر على أصحاب المصالح الاقتصادية والعسكرية ، فيرسمون خطتهم للتخلص من الحاكم بأمر الله واصلاحاته.

وبذلك نخلص إلى أن كل من حاول ان ينشد العدل والمساواة على مر التاريخ سواء في الماضي أوالحاضر ، فسيكون مصيره حتما الضياع والمعاناة.

وقد حاول " السيد حافظ" أن يختم الفصل الأول بأنتصار جزئي لبطل المسرحية

حيث استطاع ان يحقق جزءا من اصلاحاته من خلال عزمه وإصراره على الحافظ على شعبه ومدينته الجميلة بالرغم من محاولة تثنيه عن ذلك.

والحقيقة أن ما يلزمنا في هذا العصر شخص يتحدى الجماعة ، ويضحى من أجل وطنه وأمته ، لا من أجل ذاته.

ويتركز الصراع في الفصل الثاني بين "الحاكم بأمر الله وأخته "ست الملك" كرمز للعقل المبدر والرأس المفكر الذيكان يستند إليه الحاكم من أجل تدبير شؤون الأمة ، إلا أنها تتحول فى هذا الفصل ، لنجدها تقف فى الطرف النقيض منه ، لتتحالف ضده مع أصحاب المصالح الاقتصادية والعسكرية ، حيث ضاقت ذرعاً بإصلاحاته التى ستؤدي بهم الى الهاوية، وهنا نصل إلى نتيجة نفسية خطيرة ، وهي أن الرجل حين يستفرد بالحكم تستهلكة أداءة السلطة فيؤدي حتى أقرب الناس إليه ، كما أشار المؤلف في هذا الفصل الى صراع الإنسان مع الغريزة ، تجسد في صراع الحاكم بأمر الله مع عزيزة (التى دسها التجار لقتله) وأختها سنية ، حيث إستسلم الحاكم لسطلان الغواية ولشيطان الأنوثة والجمال. وقد استطاع المؤلف من خلال مسرحيته أن يربط بين الوباء والفساد اللذين تولدا عن فساد الساسة ومسئولي الدولة واستسلامهم الغواية وتقاعسهم عن مراعاة شؤون شعبهم. وقد جاء هذا الربط كنتيجة حتمية لمقولة (فساد الأمة في فساد أهل رأيها).

وبالرغم من تعدد الصراعات داخل المسرحية إلا أن الصراع الغالب من البداية وحتى النهاية هو صراع الحاكم وحاشيته الفاسدة حيث لا يحتدم هذا الصراع ليصل بنا إلى ذروة الحدث ، وإنما يسير على وتيرة متوازية لنقف في الأخير على نهاية مفتوحة على كل الاحتمالات:

احتمال عودة الحاكم لينقد البشرية من الوباء الذي سيفتك بها.

احتمال قتل الحاكم وموت العدل والخير بموته.

على العموم فقد جاء مسرحية "حلاوة زمان " في أبسط تجلياتها لتظهر لنا علاقة الحاكم بالمحكوم من خلال شخصية الحاكم بأمر الله وعلاقته بالشعب المقهور والحاشية الفاسدة.

وتعد المسرحية نموذجا لتكامل العناصر والوحدات الدرامية وتجسيدا لحبكة مسرحية متجانسة الاحداث والوقائع ، إنها تجربة جادة ومعالجة فريدة من نوعها تختلف شكلا ومضمونا عما كتبه العديد من الكتاب والمؤلفين حول هذه الفترة التاريخية . لقد استطاع السيد حافظ أن ينقلنا عبر تجربته الى عالم خال من

الشوائب ، عالم العدل والمساواة ، وأن يرسم لنا صورة من المثالية ونكران الذات في شخص الحاكم بأمر الله.

دلالة توظيف الشخصيات التاريخية:

قبل الخوض في الحديث عن دلالة توظيف الشخصيات التاريخية ، لابد أولا وقبل كل شيء إعطاء تحديد لمفهوم الشخصية.

يعتبر مصطلح الشخصية المسرحية من بين المصطلحات المسرحية الرئيسية ضمن المصلطحات المسرحية العامة . ويمكن أن تلحق به صفات ونعوت مميزة كأن نقول الشخصية الرئيسية والشخصية الثانوية والشخصية المساعدة والشخصية الفكهة.كما يقول د. أحمد بلخيري[1].

لذلك فمن البديهي أن تكون الشخصية هي نقطة انطلاق اي نص تأليفي وأن تكون محور هذا النص وحجر الزاوية في بناء الصورة الكلية ، فهي التي تحدد اتجاه سير الأحداث وهي التى تحدد التحام الارادات المتضاربة فتضع حدا للصراع ، وبالتالي للمشكلة التي اصطرعت حولها إرادات الشخصيات في المسرحية[2]

والشخصية من أهم العناصر الدرامية التى أنكب الدارسون والناقد معلى دراستها واكتشاف دلالاتها وحقيتقها كشخصية واقعية أو غير واقعية ، خاصة إذا كانت لهذه الشخصيات ميزات وصفات معروفة لدى العموم.

الكشخصيات التاريخية مثلا ، لذلك وجب الحرص على درجة الامانة والصدق أثناء التعامل معها ومعالجتها دراميا.

وحين العودة الى مسرحيتنا "حلاوة زمان" للكشف عن الشخصيات الى تناولتها نجد أن المؤلف السيد حافظ قد ركز على العديد من الشخصيات التاريخية الحقيقية هدفه في ذلك الرجوع الى الماضي والاقتداء به ، واستعادة ما كان موجودا فيه من قيم ومبادئ ، وأخلاق وبطولات ، بغية ايقاظ روح الأمة واستنهاض وعي شبابها وتنبيهه لما يحاك ضده من مؤامرات داخلية وخارجية.

ويمكن أن ن جمل شخصيات المسرحية على اختلاف ورودها كما حددها الدكتور " محمد عبازة" [3] فيما يلي:

الشخصيات التاريخية: وهى شخصيات حقيقية ، فاعلة في التاريخ كالحاكم بأمر الله

---

(١) احمد بخليري دراسات في المسرح الطبعة الاولى سنة٢٠٠١ المحمدية ص ٦٧.

(٢) الدكتور أمين العيطوني مجلة المسرح ، لاشخصية بين الرواية والمسرحية العدد العاشر السنة الاولى اكتوبر ١٩٦٤ ص ٦٧.

(٣) الدكتور محمد عبازة: بحث في مقاربات المسرح التراث . ص ١٦٢ ــ ١٦٣.

الفاطمي ، وشت الملك (أخت الحاكم) وجوهر الصقلي وبرجوان وابن خلدون ، وابن بطوطة وابن دواس والمقريزي وأبن الهيثم والمعز لدين الله الفاطمي والعزيز بالله.. والعديد من الشخصيات التاريخية التى ألح المؤلف على توظيفها سواء أكانت فاعلة في الاحداث أو كشاهد على التاريخ، المهم أن تؤثر دراميا في المتلقي بدورها الفعال في هذا التاريخ.
الشخصيات الشبه تاريخية: وهي شخصيات تقرب الى الشخصيات التاريخية الحقيقية وتنتمي اليهم سواء على المستوى العائلي ، أو المستوى السلطوي كشخصية أريسطانيوس في المسرحية.
الشخصيات الخيالية: شخصيات مبهمة يستطيع أي كاتب أن يستعملها في عمله الدرامي مع تغيير اسمائها من عمل إلى أخر . وتكون هذه الشخصيات مهينة على المسرحية إلا أنها لا تستطيع أن تؤثر في الأحداث إلى درجة احتدام الصراع وتعميق الموقف الدرامي . وهي في مسرحيتنا تتجسد في شخصيات (فتحي الكبابجي ، قسام التراب ، سلمى وعمران ، فاتوش ، عزيزة ، سنية ، أم سلمى.. إلخ).
غير أن دلالة توظيف الشخصية التاريخية تجثم بكل ثقلها من خلال شخصية الحاكم بأمر الله، السلطان المتواضع السوي الذي ينشد العدل والمساواة بين الناس، ويحرص على نظافة مدينته ونقائها ويستخلص حق المظلوم من الظالم. هذه القيم والمبادئ وإن كانت من بديهيات العمل السلطوي، ومن واجبات الحاكم اتجاه محكومه. إلا أنها استطاع أن تبهرنا، وتدغدغ مشاعرنا، وأن تزرع في قلوبنا مشارع الحرمان والاغتراب عن يئتنا ، لأننا نفقتد هذه القيم، فأين نحن وأين العدل والمساواة في مجتمعنا.
لذلك حاول السيد حافظ من خلال استحضاره لهذه الشخصية التاريخية المثالية ، أن يملأ ذاك الخواء والفراغ وأن يضيق تلك الفجوة العميقة التي تفصل بين الشعب وحاكمه . فى أروع معالجة درامية لجزء من تراثنا وتاريخنا المفقود.

إبراز الشكل التراثى للمسرحية من خلال دراسة:

- الحـــوار.

- الإرشادات المسرحية

١- الحـــوار: Dialouge

الحوار كما يعرفه "د. ابراهيم حمادة " : هو الكلام الذي يتم بين شخصيتين أو أكثر ، وبالتجوز يمكن أن يطلق على كلام شخص واحد ، والحوار المسرحي يتميز بقيم خاصة منها:

١- يدفع إلى تطوير الحدث الدرامى ، وتجليته ، ومن ثم تنتقي وظيفته كعامل زخرفي خاص.

٢- يعبر عما ي ميز الشخصية من الناحية الجسمية والنفسية والاجتماعية والبيولوجية.

٣- يولد في المشاهد الإحساس بأنه مشابه للواقع مع أنه ليس نسخة فوتوغرافية للواقع المعيش.

٤- يوحي بأنه نتيجة أخذ ورد بين الشخصيتين المتحاورتين وليس مجرد ملاحظات لغوية تنطق بالتبادل (١).

على أساس هذا التعريف يمكن أن نقول بأن الحوار هو مجمل العبارات والألفاظ التي تنطق بيه الشخصية المسرحية ، حيث تكشف لنا هذه الألفاظ عن معالم ومواصفات كل شخصية على حدى ، كما تظهر لنا إحساساتها وإنفعالاتها اتجاه الأحداث الدرامية و دورها الفعال في الدفع بالصراع ليصل الى ذروته.

وإذا ما حاولنا رصد أنماط الحوار في مسرحية "حلاوة زمان" فإننا نستطيع أن نقول بأن المؤلف قد مزج اللغة العربية باللهجة العامية المصرية ، وأن يستحدث بذلك شكلا جديدا من أشكال التعامل مع اللغة ما بين الفصحى وما بين العامية. فعندما تتحدث الشخصية عما بداخلها تتحدث بالفصحى وعندما تتحدث عن مصر تنطق بالعامية.

لقد حاول "السيد حافظ" أن يجعل شخصياته تبدو مقنعة في خطاباتها ومؤثرة بعبارتها في متلقيها ، لأنه زواج ما بين العامية والفصحي في تجربة جديدة بالغة

---

(١) الدكتور ابراهيم حمادة. معجم المصطلحات الدراسية والمسرحية دار المعارف / القاهرة ١١١٩ ص ١٠٢. بدون طبعة

الدلالة ، فجعل شخصياته تعيش هموم شعبها وتكابد مأسيه ومعاناته ، من خلال التواصل معها بلهجتها العامية ، وثقافتها الشعبية البسيطة.

كما تمكن في نفس الوقت من أن يعبر عن موضوعه التاريخي بلغة عربية فصيحة ، تبلورت في حوارت المؤرخين في بداية المسرحية مثلا:

مؤرخ ١ : هي قاهرة المعزز

مؤرخ٢ : أو القاهرة المعزية نسبة الى مؤسسها الخليفة المعز لدين الله الفاطمي[١].

وكذلك في نهايتها:

الحاكم : ماذا سيكتب التاريخ عني ، ما سيكتب المؤرخون عني تكملوا...؟

شهبندر التجار: تقدموا أيها المؤرخون قولوا له ماذا ستكتبون عنه تكلم يا أبن إياس.[٢]

ابن إياس: كان الحاكم من الطرف المضحكة في تاريخ مصر.

وبالإضافة الى الأسلوب الحواري التقريري ، وظف المؤلف أسلوبا شارعيا ينفد إلى أعماق الأحاسيس الإنسانية ، تجسد في حوار الحاكم بأمر الله مع "نية" أخت "عزيزة" ، مثل ما نجد في الصفحات ٩٠ و ٩١ و ٩٢ :

الحاكم: لماذا أتعذب كلما نظرت إلى عينيك الشقية.

سنية: جسمي كله يبيتنفض أنت مين؟

الحاكم: أنت ريح تعصف بقلبي.

سنية: بتشدني كده ليه من جوايا ؟

الحاكم: يا ن دية العينين أنا لا أحتمل هذا الدفء[٣]

وقد عرفت المسرحية امتزاجا في الأساليب افيحائية والرمزية التي جعلت من أحداث الماضي ، واقعا حاضرا معيشا ، حيث صاغها المؤلف في حوارات بسيطة ملونة بمواقف فكاهية ساخرة كما يظهر في الصفحات ٨٣ ــ ٨٤. من خلال حوار "فاتوش" و "فتحي"

فاتوش : اصطدت ثلاثين فار وعشرين كلب

فتحي : ولد يا فتوش

---

(١) السيد حافظ .مسرحية حلاوة زمان ص ٦

(٢) المرجع نفسه ص ٩٨.

(٣) المرجع نفسه ص ٩٠ - ٩١

فاتوش : أيوه

فتحي :مش عيب عليك لما تبقى زي البغل كده وشغال صياد كلاب وفئران.[١]

كما جاء الحوار متضمنا للغة "الميت" الذي يسكن كل شيئ بحيث أن لغة ثانية تنتصب فوق اللغة الأولى ، مما يدل على أن المؤلف يريد أن يوصل إلينا حقيقة أخرى غير التي وردت في المسرحية.

على العموم فقد جاء حوار المسرحية مطبوعا بطابع العصر ومعبرا عما وصلت إليه الأمم العربية من تخاذل وضعف وانهزام.

لذلك كان الحورا مترابطا قويا ، ومنسجما مع أدوار الشخصيات سواء التاريخية أو غير التاريخية ، حيث يبرز قوة المؤلف "السيد حافظ" على التعامل مع مختلف الشخصيات بدلالاتها وأبعادها الضاربة في أعماق التاريخ.

الإرشادات المسرحية:

إن الإرشادات المسرحية : هي التوجيهات التي يسوقها المؤلف في نص مسرحيته خلال الحوار لكي يوجه القارئ أو المخرج أو الممثل إلى وجوب تنفيذ حركة ما أو انفعال أو صمت أو تصوير أو تعليق ما أو وصف شيئ معين أو نحو ذلك ، وقد يذكر في توجيهاته أشياء ينبغي تواجدها على خشبة التمثيل أو خارجها كانت من نوع معين أو ستارة ذات لون خاص أو فتحات محددة في المنظر أو إضاءة ملونة أو ممثلة صاحبة مواصفات جسمية خاصة ، على رأي الدكتور إبراهيم حماده[٢].

وإذا كان الحوار يشكل النص الرئيسي لمسرحية ما ، والنواة الأصلية لحدث أو صراع ما . فإن افرشادات المسرحية تشكل النص الثانوي كما يقول roman Ingreedon لهذه المسرحية، بحيث تختفي عندما تعرض المسرحية، فهي لا تظهر إلا أثناء قراءتها حيث تمارس وظيفة العرض.

إن الإرشادات المسرحية وجدت لكي توجه القارئ والمتلقي ، ولكي تساعد وتعين المخرج والممثل أثناء أدائهم لأدوارهم. [٣]

فمن الغريب جدا أنيأتي المؤلف ويضع شخصية على المسرح قائلا إنها تمثل الخير أو الشر بدون أن يعطينا أية مواصفات أو إشارات تبرز جانب الخير أو الشر عندها

---

(١) المسرحية ص ٨٣ و٨٤.

(٢) الدكتور ابراهيم حماده. معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية دار المعارف ١١١٩ بدون طبعة / القاهرة ص ٤٧.

(٣) Roman Ingredon نقلا عن الدكتور يونس الوليدي الميثولوجيا الاغريقية فى المسرح العريب المعاصر الطبعة الاولى ١٩٩٨ أنفو برانت / فاس ص ١٩٤.

، لذلك فقد جاءت افرشادات المسرحية لتقدم لنا معلومات عن هذه الشخصيات المراد تشخيصها وعن حركاتها ونبراتها وملابسها ، وكذلك عن الديكور والإكسسوار والموسيقى والمؤثرات الصوتية ، ولتسهل علينا فهم الفضاء الذي تملأ هذه الشخصيات بأحداثها وصراعاتها.

لذلك فأهم ما يكون هذه الإرشادات في مختلف المسرحيات يتمثل في العناصر التالية:

القضاء الدرامي: الديكور - الإكسسوار - الملابس - الموسيقي - الأصوات الاصطناعية - الإضاءة.

وقد استخدمت مسرحية "حلاوة زمان" العديد من هذه الإرشادات سنحاول صياغتها لاحقا.

الفضاء الدرامى : 1.espace dramatique

يحدد Patrice Pavis الفضاء الدرامي بقوله: هو الفضاء الذي يتحدث عنه النصز فضاء مجرد على القارئ أوالمساهد أن يصنعه بواسطة الخيال

فهو إذن فضاء غير مرئي ، ولا يمكننا التعاطي معه بنوع من الإطلاق لأنه خاص بتخيلات الجمهور ، بالرغم من ان الفضاء الدرامي يحدد لنا معطيات أولية كصور مادية لانطلاق الخيال

فالفضاء الدرامي فضاء محسوس أكثر منه ملموس لأننا نستخلصه من خلال توجهات المؤلف وإرشاداته التي يقدمها إلينا. لذلك يستطع أي من المتلقين أن يعيش الفضاء الدرامي الخاص به الذي يكونه حسب شعوره وقدرته على استيعاب وفهم هذه التوجيهات.

والفضاء الدرامي واحد من بين العديد من الفضاءات التي تستعمل كمساحة للإدراك من بينها: الفضاء الركحي ، الفضاء السينوغرافي ، فضاء اللعب والفضاء النصي .. إلخ.

إذا عدنا إلى مسرحيتنا "حلاوة زمان" نبحث فيها عن الفضاءات التي تحركت فيها الشخصيات المسرحية ، فإننا سنجدها في الغالب تتأرجح ما بين فضائين دراميين : فضاء مغلق (القصر) وفضاء مفتوح (حي أمبابة).

وقد جاء هذين الفضائين ليوازيان الفترة التاريخية التى تتناولها المسرحية، فالفضاء المغلق وهو قصر الخلافة الفاطمية وبالرغم من كونه موضع إقامة الشخصية المحورية (الحاكم بأمر الله وأخته ست الملك) إلا أنه لم يكن مرزحاً

للأحداث التي شهدتها المسرحية. مما يفسر عدم انسجام شخصية الحاكم المتواضعة مع هذا المحيط المغلق الذي تحاك فيه العديد من المؤامرات ضده ، لذلك قرر منذ بداية المسرحية ، وبإيعاز من أخته أن ينزل إلى فضاء مفتوح يلائم روحه التواقة الى الأمن والسلام والدفء والطمأنينة. لذلك أتخذ من الحارة الشعبية (وخاصة دكان فتحي الشواء بحي أمبابة) مكانا ليقيم فيه ديوانا للمظالم " أنا عايزك معايا ومع فتحي نفتح في هذا الدكان ديوان للمظالم" ص ٢٧.

ولقد حاول "السيد حافظ" أن يصوغ بالإضافة الى هذا الفضاء المفتوح بعض الفضاءات الأكثر انفتاحا وهدوءا ، كسور القلعة وجبل المقطم الذي كان بمثابة الملاذ الأخير "للحاكم" من أجل الإختلاء بنفسه ، والتعبد وإفراغ همومه ومعاناته "جبل المقطم يجلس الحاكم في خلوه"[١] ص ٧٨.

كذلك نجد بعض الإشارات الى الفضاء الزماني "النهار وقد خرجت الناس إلى شوارع القاهرة. ص ٦٧. [٢] وكذلك نجد في الصفحة ٦١ إشارة إلى الزمان شوارع القاهرة عند دكان الشواء الأزرق ليلا.. (ضوء الفجر)

إن المؤلف حين وظف هذين الفضائين ، كان يهدف إلى جعل شخصياته تحس بنوع من التكامل والتواصل في علاقاتها . فبالرغم من أن الفضاء المغلق هو أكثر حميمية وأ:ثر دفئا من الفضاء المفتوح إلا أن السيد حافظ استطاع وبطريقة فنية أن يجسده كحبل يلتف حول رقبة "الحاكم" ليضيق الخناق عليه ، وفي المقابل جعل من الفضاء المفتوح مجالا رحبا ينبعث منه الدفء وسنتشر فيه السلام والطمأنينة.

الديكور: Décor

إن كلمة ديكور هي كلمة فرنسية المصدر، لاتينية الصل Decor والمقصود بالديكور المسرحي هو القطع المصنوعة من أصل الخشب والقماش أو نحوهما ، والمقامة في الغالب فوق المسرح لكي تعطي شكلا لمنظر واقعي أو خيالي أو هما معا ، على أن ترتبط إيحاءات هذا المنظر بمدلاولات المسرحية المعروضة. ولهذا فإن الديكور المسرحي ليس فنا منفردا بذاته ، ولكنه فن يتعايش مسرحيا مع الفنون الأخرى كالموسيقى والتصوير والإضاءة والتمثيل لخدمة النص المسرحي ، والمساعدة في تأدية مضامينه[٣]

والديكور بهذا المعنى هو أكثر الارشادات المسرحية ديناميكية فهو دائم التغير

---

(١) مسرحية "حلاوة زمان " ص ٧٨.
(٢) مسرحية "حلاوة زمان " ص ٦٧.
(٣) الدكتور ابراهيم حمادة : معجم المصطلحات الدراسية ، دار المعارف بدون طبعة ١١١٩ ص ١٣٠.

بحيث ينتقل من لوحة الى أخرى ومن شكل الى أخر عبر تغير الاحداث وانتقال الشخصيات.

فالديكور هو القراءة السميولوجية لأحداث المسرحية لأنه يستطيع أن يكشف لنا ما حاولت أن تخفيه الشخصية في حواراتها.

وإذا أردنا أن نبحث عن الديكور في مسرحيتنا "حلاوة زمان" فسنلاحظ أن "السيد حافظ" قد وضع ديكورا يوحي بديناميكة الزمن وحركيته ، بحسب المتغيرات المكانية التي تسيار الأحداث الدرامية في المسرحية ، حيث نجد الديكور غير ثابت في مكان معين. كما يتبين في الصفحة ١٨ من المسرحية يتغير الديكور إلى حي أمبابة ، دكان كتب عليه محل الشواء... مصباح كبير أمام الدكان."وكذلك في الصفحة٤٩ "يتغير الديكور إلى قصر الحاكم."[(١)] وكذلك الأمر في العديد من الصفحات بحيث أن الديكور دائم التغير من قصر الحاكم إلى الحارة الشعبية. وما يفسر لنا هذه الحركية هو أن المؤلف أراد أن يظهر لنا بساطة شخصية الحاكم وتواضعه مع الناس بحيث ترك القصر بفخامته وضخامته ، وتواجد مع أناس بسطاء وفقراء . لذلك فقد أختار المؤلف ديكورا متواضعا من الحارة الشعبية غير أنه ضمنه العديد من الإيحاءات والرموز الضاربة في عمق المدلولات المسرحية ، وهو في عمومه يلائم الفترة التاريخية التى تعالجها المسرحية.

الملابس: Costumes

إن الأزياء المسرحية هى كل ما يرتدي الممثل من أجل المشاركة فى العرض المسرحي ، لأن تشخيص دور معين يتطلب لباس معين من أجل إخفاء الذات الأصلية للممثل ، لذلك وجب ارتداء أنواع محددة من الازياء طبقا للعصر والظروف الاجتماعية والجغرافية للشخصية المراد تشخيصها ، ذلك أن الزي المسرحي يعطي معلومات عن الشخصية تتعلق بالعمر ، الجنس ، المهنة والانتماء الاجتماعي ، كما يرى Patrice Pavis [(٢)]

وإذا عدنا الى مسرحيتنا نبحث فيها عن الإرشادات المسرحية الخاصة بالأزياء والملابس ، وجدنا أن المؤلف قدأشار منذ بداية المسرحية إلى زي يلائم الموضوع التاريخي المعالج.

"في مكان مرتفع على المسرح وأمامه مجموعة من العمائم" وكذلك "يرتدي

---

(١) مسرحية "حلاوة زمان " ص ١٨ و ص ٤٩.

(٢) Patrice Pavis **، نقلا عن الدكتور يونس الوليدي : الميثولوجيا الإغريقية في المسرح العربي المعاصر ص ٢٣٠.**

العمامة ويصبح المعز لدين الله الفاطمي" ص ١٠. [١]

كما أننا نعثر على إشارة إلى ملابس الحاكم في أكثر من صفحة من المسرحية" يدخل الحاكم بفوطة على راسه وملابس متواضعة على جسده وهو رجل في الثلاثين "ص ٤٩ [٢].

على العموم فقد كانت الأزياء في مسرحية "حلاوة زمان " تهدف الى إبراز السلوك السوي لشخصية الحاكم بأمر الله الذي احتقر كل مظاهر الفخامة والأناقة من خلال ارتدائه لملابس متواضعة ووضعه فوطة فوق رأسه وليس عمامة.

الإضاءة: Eclairagee :

المقصود إنارة خشبة المسرح لتمكين المشاهد من رؤية العرض المسرحي في وضوح. والإضاءة بالإضافة إلى دورها في التمكين من الرؤية فإن لها العديد من الوظائف الدرامية كما يقول "باتريس بافيس": فهي تضيء حدثا وتعلق عليه وتعزل ممثلا أو عنصرا من عناصر الركح ، وتخلق جوا وتعطي للعرض إيقاعا ، وتوضح تطور الحجج والمشاعر ..إلخ. (٣)

وإذا كانت الإضاءة تلعب دورا في توكيد وجود الشخصية على المسرح وعكس حالتها النفسية من خلال طرح كمية من الضوء المركز عليها . فإن الإظلام أو غياب الإضاءة هو ايضا يلعب دورا في الحصول على تأثير درامي أو إتاحة الفرصة الزمنية القصيرة لتغيير المناظر.

وإذا رجعنا إلى مسرحينا "حلاوة زمان" وبحثنا عن الإرشادات المسرحية الخاصة بالإضاءة ، فإننا سنجد أن المؤلف قد ركز عليها بشكل كبير ، بحيث نجد أن العديد من البقع الضوئية المصاحبة للأحداث ذات دلالات ايهامية ، هدفها تحقيق المشاركة في الفعل الدرامي حيث تقوم بتضييق مساحة الخشبة للتركيز على شخصيات معينة" .. المؤرخين يمسكون أقلام كبيرة في ايديهم وبقعة ضوء كبيرة عليهم" ص٦.

وكذلك تقوم بعكس الحالة النفسية للشخصيات" حيث يضاء المسرح ليظهر الحاكم وسنية وبقعة ضوء عليهما وهما يتجادلان " ص ٩٠. كما ساهمت في تغيير الحدث(بعد الظلام الشديد على المسرح يظهر شهبندر التجار وابن د واس وابن

---

(١) المسرحية ص ١٠.
(٢) املسرحية ص ٤٩.
(٣) الدكتور يونس الوليدي : الميثولوجيا الاغريقية في المسرح العربي المعاصر ص ٢٢٤.

حسيب في بقعة ضوء وهم يتأمرون على قتل الحاكم) ص١٨٠.
وقد لعبت الإضاءة في هذه المسرحية دورا كبيرا في التعبير عما يفتعل في دواخل الشخصيات ، وكذلك في تغيير أوضاعها.

الموسيقى : Musique

هى العزف والغناء الذي يصاحب العرض المسرحي . وهي إما تعكس حالة نفسية و موقفا معينا وإما تسعي الى الربط بين مشاهد ومناظر المسرحية ، ويمكننا تقسيمها الى نوعين:

- موسيقى موضوعة داخل الحدث الدرامي المتخيل ، وتعد جزءا منه ، حيث إن إحدى الشخصيات مثلا تغني أو تعزف على آله.
- موسيقى موضوعة خارجة الحدث الدرامي المتخيل ، ولا تعد جزءا منه، حيث توجد مثلا في بداية أو نهاية فصل أو مشهد.(١)

وإذا بحثنا في مسرحيتنا "حلاوة زمان" عن المقاطع الموسيقية التى صاحبت المتخيل المسرحي ، فإننا سنجد أن المؤلف قد وظف النوعين الذين أشرنا إليهما معا ، حيث ن جد موسيقى داخل الحدث الدرامي وتجسدها (عزيزة كراقصة ومغنية) "دقي يا بنت المزيكة" ص ٦١.
وموسيقى خارج الحدث الدرامي المتخيل وتمثلها اللوحات الاستعراضية التي كان يقدمها الممثلون تعبيرا عن فرحهم " الناس ترص فرح وهرج و دق بلدي" ص٢٤.

الإكسسوار Accessoiers

تستعمل كلمة إكسسوار الفرنسية بين العاملين في الحقل المسرحي لتدل على الشيء المتواجد فوق الخشبة المسرحية ، فيما عدا المناظر المسرحية وأجهزة الإضاءة والملابس . بينما يطقل عليها فى اللغة العربية أسم لو أحق. وتنقسم إلى ثلاثة أقسام:

- ملحقات ديوية.
- ملحقات للتزيين.
- ملحقات المنظر أشياء ، ثابتة فوق المسرح(٢).

---

(١) الدكتور يونس الوليدي : الميثولوجيا الاغريقية في المسرح العربي ،القاهرة ص ٢١٧
(٢) الدكتور ابراهيم حمادة : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية دار المعارف بدون طبعة ١١١٩/القاهرة ص٢٥١

ويمكن القول بأن الإكسسوارات أو الملحقات لا تكتسب فعاليتها وق درتها على الإيحاء إلا في علاقتها بالشخصيات الدرامية التي تتناولها وتتداولها بحسب الدور المنوط بها.
والاكسسوارات فى عمومها تعد من مكملات الديكور فهي ج زء من مكوناته وقطع من تزييناته.
وإذا بحثنا في مسرحيتنا "حلاوة زمان" عن الإكسسوارات التي وظفها المؤلف فإننا سنجد أن أهم إكسسوارات في بلورة الأحداث هو التاج الذي وضعه برجوان على رأس الحاكم وهو صغير ، ليتحول بعد ذلك الى الحاكم بأمر الله الذي حول مجرى الأحداث في المسرحية ص ١٢. والحقيقة أن المسرحية لم تخل من هذه الإكسسوارات ، بل على العكس ففي كل مرة يتغير فيها الديكور نعثر على ملحقات تابعة ومكملة لهذا الديكور.
وفي كل مرة يتغير الحدث تتغير دلالة الإكسسوار : فالأقلام الكبيرة التى كان المؤرخون يمسكون بها فى بداية المسرحية لكي يخطوا الفترة الزاخرة للفاطميين. تتحول في نهاية المسرحية إلى خناجر تطعن الحاكم في الصميم وتحرق وتدمر زمنه الذي ظنه بأنه من أصلح الازمان في التاريخ. ص٩٩.[١]
وكذلك نجد الحقيقة التي كانت "ست الملك" أخت الحاكم تجمع فيها ملابسها. وهذا دليل على توتر العلاقة بينها وبين أخيها ، فعندما كانت الذراع الايمن له في معظم محنه، تأتي الآن لتحزم أمتعتها وترحل ص١٠٦. [٢]

الأصوات الاصطناعية : Bruitage

هى أصوات إلكترونية تنجز في الكواليس ، ويتم ايصالها الى الجمهور عبر مكبرات الصوت ، وتقلد الأصوات الطبيعية أو غير الطبيعية من أجل خلق جو من الواقعية وإضفاء لمسات حقيقية على العرض لامسرحي المتخيل ، وكذلك لتقوية صوت الالات الموسيقية وصوت الشخصيات الذى يصوره المغنون والممثلون.
وإذا عدنا إلى مسرحيتنا "حلاوة زمان" نبحث فهيا عن الأصوات الإصطناعية التي استخدها المؤلف ، وجدنا أنه قد وظف بعض هذه الأصوات في العالب للدلالة على الزمن " صياح الديك ، صوت الكلاب" فى المشهد الأخير من الفصل الأول ، وصوت "صياح الديك" يدل فى الغالب على إشراق الصباح الباكر ، فيما يدل

(١) مسرحية "حلاوة زمان" ص ٩٩.
(٢) مسرحية حلاوة زمان ص ١٠٦

صوت الكلاب على أواخر الليل.

وكذلك نجد أصوات لآلات موسيقية " صوت موسيقى وغناء ينزل من بيت عزيزة" ص ٧٠ مما يدل على السهر. [١]

والأصوات الإصطناعية في معظم المسرحيات يتم توظيفها من أجل إضفاء صبغة الواقعية على الاحداث.

وخلاصة القول أن الإرشادات المسرحية قد ساهمت بشكل كبير "من خلال تكامل عناصرها" فى تقريب المتلقى من الجو العام للمسرحية ، وكذلك في تيسير فهمه للتقلبات النفسية لمعنظم الشخصيات.

---

(١) مسرحية حلاوة زمان ص ٧٠

ملحق خاص بالدراسة:
بتوظيف التراث في المسرح العربى
يتضمن حوارا مع :الكاتب المصري القدير الدكتور" السيد حافظ".
بتاريخ: ٢٠٠٢/١١/٢٨

الموضوع:

طلب رأي الأستاذ "السيد حافظ" حول توظيف "التراث" في "المسرح" العربى

السؤال ١: ما هى نظرة كتاب المسرح الى "التراث" وكيف جاءت فكرة استلهامه؟
الأستاذ / السيد حافظ: نظرة كتاب المسرح الى التراث جاءت في رأيي بعد احداث هزيمة ١٩٦٧ ، لأن نكسة ١٩٦٧ حزيران كانت بمثابة هزيمة عسكرية وهزيمة اجتماعية ، فكرية ، فكانت دعاوي المثقفين في التيار الاشتراكي والتيار القومي العربي ، وتيار الفن للفن وتيار الفن للشعب ، كل هذه التيارات صدمت في ٦٧ أثناء الهزيمة ، ووجد الكاتب نفسه أمام سؤال ملح وسؤال خطير ، لماذا هزمنا؟ وكيف؟ وماهو الحل؟.

لقد شعر الكاتب العربي بالاعتراف الشديد وغربة شديدة عن الواقع ، عن الفن وعن أدواته وعن جمهوره ، وحدثت هزيمة فكرية كان لها رد فعل نفسي شديد القوة على المبدع ، وعلى المتلقي . فالمتلقي أصبح لا يثق فيما يقوله المبدع أو فيما يكتبه الكاتب ، والمبدع أصبح في حالة عدم ثقة فيما يكتبه ، لقد مجدنا الثورة القومية ، والتيار العربي والتيار الاشتراكي ومجدنا كل التيارات الاعية إلى الالتزام بالفن والجماهير . ومجدنا القوة العربية ، وفوجئنا خلال ست ساعات فى عام ٦٧ أن الجيش العربى أنهزم في ثلاث د ول ، وأن اسرائيل اقتحمت وهزمت مصر والاردن وسوريا ، واكتشفنا ان ما كنا نسميهم "بالشرذمة" من اليهود ، وبأننا سنقضي عليهم خلال ساعات قد تحولوا الى كيان ثقافي وسياسية وعسكرية من هنا كانت الحالة النفسية والإبداعية لدى المبدع والكاتب العربي في حالة التخبط والبحث عن مخرج ليقدم نفسه ، والحقيقة تقال أن " الطيب الصديقي" كان أول من فتح الباب.

"الطيب الصديقي " فى المغرب قدم عرضا في المقامات ، وبالتالي فهو عندما قدم عملا في التراث العربي ، كان يقدم إيجابات عن الاسئلة ، كان يجيب عن اسئلة

داخل المبدع العربي والكاتب المسرحي العربي ، هل التراث العربي هو الحل في الخروج من المأزق الفكري والسياسي ، والفني للوصول الى الجماهير ، فوجد صدى عظيما ، فالناس كانت تبحث عن هويتها ، فوجدت الهوية في التراث ، بدأها "الطيب " ثم بدأها عز الدين المدني في تونس بتقديم بعض أعماله ، هنا تفتقت ذهنية المبعين والحقيقة التي تقال أن ألفريد فرج ، حاول في الستينات أن يتفاعل مع التراث في حالة مشاكسة ، لكنها كانت مشاكسة لطيفة ، بخلاف محاولات سابقة قام بها عمالقة الكتابة وهواة المسرح امثال أحمد شوقي في محاولة ، وأحمد شوقي، و"على أحمد بكثير" في مسرحهم وأبو نضارة ، هؤلاء حاولوا أن يقدموا مسرحا يستلهم ويقدم التراث ، أي عليه أن يترجم الحدث كما هو دون إسقاط و دون أي محاولة لأن يدخل عليه نظرة سياسية ، لكن محاولة الطيب الصديقي تحسب له لأنه كان أكثر شراسة في التعامل مع التراث وأكثر جرأة ، فحاول أن يجيب على اسئلة تطرح عن التراث ، وأن يطرح هموم ومشاكل العصر في ذاك الوقت. ثم بدأ عبد الكريم برشيد في بعض محاولاته واعتقد ايضا أن المبدع الجميل سعد الله ونوس. بدأ يير في الدرب ، ثم محفوظ عبد الحرمن ثم يسري الجندي ثم أبو العلاء السلاموني ، والحقيقة أني تأخرت قليلا في الدخول الى التراث ، حيث أني كنت مشغولا بالبحث عن حداثة الزمن ، كنت أشعر في هزيمة ٦٧ أنهزيمتنا مع ال زمن لأننا كنا نقف على عتبات الزمن مخمورين ، سكاري ، نتغنى بالقصيدة العمودية واملجد القديم ، وننظر الى الاهرامات العظيمة ، وحضارة بابل واشور وسبأ وننسى أن العالم يجري ، وأن هناك معطيات أخرى وأن الآخر الأجنبي يتعامل مع الحضارة بشكل مستفز ، فكنت مستفزا استفزازا شديدا أحاول أن ألتقي بالمشاهد في رؤى كثيرة ، فقدمت أكثرم ن خمسين تجربة في المسرح التجريبي ، بحثا عن هوية وشكل جديد للمتلقي العربي مع جماعات مسرحية ، مع هواة ، مع أطفال ، فكنت في حالة بحث مستمر ودءوب ، ثم فجأة وجدتني في حالة استرخاء في عام ١٩٨٠. في هاته السنة بدأت أتعامل مع التراث ، وكتبت أول عمل لي يتناول التراث ، وهوحكاية الفلاح عبد المطيع ، فدخلت إلى عالم التراث بكل أدوات المعاصرة ، أي أنني محمل بهموم عصري وهموم زمني السياسية والقومية والعلاقة بين الحاكم والمحكوم داخلا المسرح ، فالتراث بشكل سياسي مستفز ، أدعو الى التحريض ، وأدعو المتلقي الى تحريض شديد وإلى وعي استياقظ وعيه ، وكان هدفي هو ايقاظ روح الأمة ، ولم يكن هدفي أن أقدم

عملا يترجم هذا الزمن الذي كان جميلا أو رديئا أو ضعيفا ، لا كان الهدف هو استفزاز المتلقي وإعادة الوعي إليه مرة أخرى بشكل سياسي وشاعري غير مباشر فيه الفن أكثرمن الفكر ، وهنا أعتقد أني كنت متميزا بعض الشيئ بجوار زملائي بأن الفن عندي أكثر من الفكر ، فقليل من الفكر ، وكثير من الفن يستطيع أن يصنع وجبة فكرية جميلة.

نستطيع أن نقول بأنك استطعت الجمع بين التراث والتحديث في المسرح التجريبي. في تلك المرحلة أعتقد أنني دخلت من هذا الباب.

السؤال الثانى: هل يمكن القول بأن توظيف التراث في المسرح يملأ الفراغ الذي يعاني منه المسرح العربي؟

الأستاذ/ السيد حافظ: بالتأكيد نعم ، الفراغ الذي يعاني منه المسرح العربي هو فراغ صنعته السلطة الأبوية الإعلامية (سلطة الإعلام الحكومي) التى تحاول دائما أن تغيب الوعي عن المشاهد أوالجمهور أو المتلقي العربي فمن هنا عندما تكتب شيئا يمس السلطة من قريب أو بعيد فأنت مكتوب على عملك الإبداعي بالذبح والاختفاء والإطواء ، وأن توضع في قائمة المغضوب عليهم ولا الضالين. أمين. ومن هنا لجأ الكاتب العربي إلى التراث ، وأنا مع مقولة أن التاريخ يكرر نفسه ، ولكن بأسماء اخرى ، هناك من يقول: لا ليس التاريخ يكرر نفسه ، ولا تنزل البحر مرتين ولكن أنا أقول في وطننا العربي نحن لا نقرأ التاريخ ، وكما يقول موشي ديان وزير الدفاع الإسرائيلي في عام ٦٧: إنى أخاف من العرب ، لو بداوا قراءة التاريخ ، لأنهم يكررون نفس أخطائهم" فأخطاء حرب ٥٦ هي أخطاء ٦٧ واخطاء ٧٣ . نفس الأخطاء ولو نظرت لأخطاء ٥٦ تجد نفس أخطاء ٤٨ ، ولو وصلت الى أخطاء سنة ٦٧ تجد أخطاء سنة ١٨٨٢. وهكذا نحن نكرر نفس الخطأ ، لأننا لا نقرأ التاريخ سواء كانوا سياسيين أو كنا مثقفين ، أو كانوا العامة. فالجهالة هي سيدة الزمان في العقل العربي ، والجهالة سيدة المكان ، والجهالة تفتح أفاقا جديدة وتزرع أرضا جديدة ، وتوظيف التراث في المسرح ، يمكن أن يملأ الفراغ ، ولكن كيف؟ . أن يعامل الكاتب هذا التراث بإنتفاء واختيار وارتقاء. الانتفاء ينتقي الموضوع ، والارتقاء يرتقي بوعي الجمهور والحدث والفن الى مستوى حداثي ، والانتقاء أن يحاول أن ينتقي من التراث الأشياء التى تحتك وتصطدم بالواقع وتكون صورة فوتوغرافية من القديم ، القديم هو الحديث ، أي أن يصبح ملوك الطوائف هم ملوك الان ، ما حدث في سقوط الأندلس هو ما حدث الآن في ٢٠٠٢

من حكام عرب. عندما نتناول ملوك الطوائف نستطيع أن نلتقي بما يحثد الان من ملوك العرب في ٢٠٠٢ وحكام العرب. إذن الكاتب يستطيع من خلال التراث أن يقدم وجبة مسرحية تملأ الفراغ ، أن يملأ هذا التراث سياسيا فنيا ، وأن يكون الفن على مستوى عال ، وأن يرتقي بالجمهور. وأنا أقول أن المسرح الكوميدي التجاري الذي ظهر بعد سياسة الانفتاح التى قامت في مصر في عام ١٩٧٠ واستمرت حتى الان بشكل أو بآخر. ثلاثون عاما من المسرح الكوميدي التجاري بدأ من مدرسة المشاغبين وإلى الآن أنتهى تدمر المسرح الكوميدي والتجاري وانهار انهيارا شديدا ، والسؤال الآن : لماذا يهرب الجمهور؟ لماذا يهرب الجمهور؟ . اقول ببساطة شيدة بأن هناك فراغ فكري في هذا المسرح ، فراغ سياسي في هذا السمرح ، حتى وأن قدمت بعض الكلمات السياسية أو البالونات السياسية ، إلا أنها تقدم ، ولا تغني ولا تسمن من جوع ، فبالتالي اللجوء الى التراث سوف يدفع بملأ الفراغ وبشكل جاد وحاد ومضيء.

السؤال الثالث: كيف تتمثل طبيعة تعاملكم مع التراث الأدبي القديم بإعتباره مثالا أعلى لإبداع نص جديد تتوفر فيه صفة الحداثة؟.

الأستاذ/ السيد حافظ: أستطيع أن أقول أن التراث الأدبي القديم ليس مثلا أعلى لإبداع نص جديد ، التراث العربي القديم هو رائد يعني أنا كتبت مثلا كتبت عن عاليه والأمير العاشق الآمر بأحكام الله، وكتبت عنها أستاذنا الكبير على أحمد باكثير من خلال الكتابات المختلفة وهو ارئد من الرواد الذين نتعلم منهم ، لكن العصر الذي أكتب فيه والزمن الذي أكتب فيه ، والقهر الذي نعيشه ، والرؤى السياسية التي نعيشها ، استاذنا " أحمد باكثير " التزم بالتاريخ والتراث وبالواقئع ، أنا التزمت الى حد كبير ، ولكنني أسقطت الصراع الطبقي بين الفقراء والاغنياء وبين الحكام والمحكومين ، بين هذا الحب البدوي العذري ، وبين هذا الخليفة الذى لا يقهر ، إذن التراث القديم هو ليس مثلا أعلى. هو رائد ، يعنى أقول بصراحة إن طه حسين هو رائد من رواد التنويل والرواية والمقالة ، لكنها ليست "مثالا" لأن نكتب مثله. إننا نستطيع أن نقول أن أي كاتب جيد من شباب هذه الايام يكون أفضل من "طه حسين" ، لأنه معبأ بأحداث وثقافة عصرية . وأقول كاتب جيد بشرط أن يكون جيدا معبأ بهذا الزمن ، وبثقافة هذا الزمن وبفكر أخر وثقافة أخرى بفعل الاحداث . وممتلئ ومفعم بأشياء أخرى جديدة شاعر معاصر جيد وأركز على كلمة جيد هذا الشاعر أفضل منأحمد شوقي الذى بنى مرصد الشعر العمودي. لماذا؟ لأن

الزمن يتطور ، الرواد لهم الانحناء ، ولكنهم ليسوا تماثيل للإبداع نحتذى بهم ، ونصلي لهم. لا . نحن نتمرد عليهم ونتفوق عليهم ونجد. وأكيد أن الذي سيأتي من بعدي يجب أن يتميز ، وأن يتطور . المهم أن يكون مسلحاإ بالابداع الحقيقي ، بثقافة حقيقية برؤية حقيقية .ممتلك أدوات . ممتلك رؤية ، ولكن ليس من أجل أنا جديد ، أرفض هذا العالم القديم ، وأنا لا أملك لغة ، لا أملك رؤية ، لا أملك سلاحا ولا أملك فكرا ، فلست بحاجة لجديد ، فيصبح هذا الجديد هو ن وع من فقاقيع ، أو مثل أن يتجشأ صوت أمامك يصدر من فمه رائحة كريهة. أنا لا أقبل التجشأت الفنية ، ولا أقبل الزكام الفكري ، ولا أقبل الرياح التى يخرجها البعض من بطونهم بأسم الإبداع ، ولا أقبل هذا وأقسوا على الجديد دون أن أمتلك أدواتي ، عندما قررت أن أكتب مسرحا تجريبيا. قرأت أكثر من مائة وثمانين عملا بين المسرح العربي ، وأكثر من ثلاثمائة عمل عالمي. حتى استطيع أن اتسلح الان عندما أفاجئ ببعض الذين يكتبون مسرحا أو يكتبون سيناريو أسأل لمن قراـ ؟ ماذا قرأت ؟ أكتشف أنه لم يقرأ إلا كتابا أو كتابين أو ثلاثة. فجأة ، لكنا نحن هنا في زمن الموهبة والخبرة والثقافة والتجربة والادوات والوسيط ، كل هذا يركز ، يتشكل فى رؤيى الفنان ، وخاصة الكاتب لأن الكاتب بالضرورة لابد وأن يكون متمردا ، ليس فقط على النموذج القديم ولكن ان يكون متمردا حتى على إبداعه ، ففى كل عمل يتجاوز نفسه ، ويتجاوز إبداعه ، ويحاول أن يتخطاه . يجب أن يحمل في كل عمل هوية جديدة، ومساحة جديدة وخبرة جديدة. أي أن تصبح لديه مساحة من الحلم المتجدد ، لأنه عندما تقف الأحلام يموت الإبداع ، يظل ساكنا ، وفي سكون الإبداع الموت. هنا نحن أمام قضية خطيرة ، لماذا لم تمثل مسرحيات "أحمد شوقي" بعد أن مات" أحمد شوقي" قدمت فى عهده لأن أحمد شوقي كتب كل المسرحيات الشعرية التى نعتبرها رائدة من أجل حب برئ نقي للفنانة العظيمة فاطمة رشدي . فكانت رسالة حب مسرحية كتبها لنجمة وانتهت المسرحيات بموت " فاطمة رشدي " و "احمد شوقيى" ولم تقم ، ولكنها اصبحت رائدة هذه المسرحيات ، وأنا أحترمها ، ولكن عندما كتب صلاح عبد الصبور منذ ثلاثين عاما مسرحياته ، كان يخاطب الناس ، فعاشت هذه المسرحيات إلى الان ، عاش "صلاح عبد الصبور" لأنه كتبها ليس من أجل أحد بل من أجل الدراما ، من أجل البحث عن الدراما ، من أجل البحث عن فن جميل ، وصلاح لجأ الى المسرح بعد نكسة ١٩٦٧ ويجب أن نميز أدب ما قبل ٦٧ وما بعد ٦٧.

التراث في رأيي ليس ه و التاريخ ، ولا الاساطير فقط ، ولا الحكايات القديمة إن ما حدث بالأمس هو تراث ، وهنا أختلفت مع الكثيرين ، لأن في رأيي ما حدث بالأمس تراث ، وما يحدث اليوم يصبح غدا تراث ، يجب أن يكون فهمنا لتراث أوسع من المصطلح الضيق لمفهوم التراث.

السؤال الرابع: إلى أي مدى يمكن القول بأنك استطعت تحقيق الهدف المنشود فى معالجتك للمادة التاريخية من خلال مسرحية حلاوة الزمان.

الأستاذ / السيد حافظ:"حلاوة الزمان" كانت مرحلة خطيرة جدا ، حيث أني كانت أحاول أن اتملس مع شخصية "الحاكم بأمر الله" وأمضيت ثلاثين عاما أبحث عن تاريخ الرجل منذ أن كنت فى المرحلة الإعدادية ولفت انتباهي استاذ مادة التاريخ عندما قال أتى إلى "مصر" رجل يحكمها كان مجنونا ، يأمر بخلع القباقيب من الأرجل ويمنع أكل الملوخية و.و.و. وجاء من المغرب ، فبالتالي أثار انبتاهي أن رجلا يجعل العامة من الشعب تعمل بالليل، وتنام بالنهار ، فبدأت أبحث عن الرجل ، والحقيقة أن بعض الذين يكتبون التاريخ في لاصحافة هم جهلة بالتاريخ أصلا. فيخلطون ما بين قراقوش الذيكان مساعدا أو معاونا "لصلاح الدين الأيوبى" وبين "الحاكم بأمر الله" فأختلط الحابل بالنابل، والعامة فى تاريخ"مصر" لا يميزون بحكم جهل الذين يكتبون في الصحافة.

ثم وجدت أن الفاطميين في تاريخ مصر ظلموا ظلما بينا فلا أحد يكتب عن الفاطميين بشكل معتدل إلا قلة قليلة ، والحقيقة أحب أن أشيد ببعض أساتذة الجامعة الذين كتبوا عن تاريخ الفاطميين ، كتبوا كتابات انصفوا فيها الحاكم بأمر الله ومن هنا بدأت أبحث عن الذين أنصفوا الرجل فوجدت مادة تاريخية عظيمة ، وهى تحقق معى هدفي الفكري ولاسياسي ، لأن العدل لا يتجزأ وأن الحاكم اذا كان عادلا فيصبح مستر حاكم بأمر الله" الذي تمتد مملكته من "الصومال" بأفريقيا حتى "اليمن" ويصل في الشمال إلى حدود "أسبانيا" وهذا الرجل العبقري الذي كانت مصر فى تاريخه أو الأمة الإسلامية فى تاريخه من أعظم وأقوى الامم وتولى الحكم وفى عمره أربعة عشر عاما . هذا الرجل كان بمثابة اللغز الجميل . الهدف السياسي مع الهدف الفني . الهدف السياسي البحث عن "الحاكم العادل" والهدف الفني أن أقدم المتعة ، وأن انفض غبار الظلم عن هذا الرجل ، وأن أقدم شكلا مسرحيا حداثيا يتنالون لارجل وتاريخه بشكل يليق ، وكنت في مشكلة ، فالرجل لغز ديني وسياسي ، وفكري ، وخفت أن أدخل في شراك ، أو في مصيدة

التناقضات ، فالأخوة المسلمون من "الدروز" يعتبرون الحاكم بأمر الله مثل "النبي عيسى عليه السلام" نبى أرتفع الى السماء وسيعود ويؤمنون "بكتاب الحكمة" وأنا احترم كتاب الحكمة احتراما شديدا وأحترم تاريخ هذا الرجل الذي كاد أن يكون نبيا في وجهة نظري . واستخدمت أشكال الفرجة المختلفة ، وأعتقد أني من المؤلفين القلائل الذين كتبوا عن "الحاكم بأمر الله و "الأمر بأحكام الله" و" المنتصر بالله " من الفاطميين وكنت على استعداد أن أكتب مسرحية عن "ست الملك" فأنا مهتم بالفترة الفاطمية لأن الفاطميين حكموا الأمة العربية و "مصر" أكثر من قرنين من الزمن ، فكنت مشغولا ومشغوفا بما يرفض أوما تعتم عليه الثقافة الرسمية والحكومية، أن أضيئ وأن أنفض الغبار عنه ، وأن أقدمه الى الناس ، هل وصل الى الناس ، أم لم يصل ، لا أعرف ، لكنى أديت رسالتي . طبعت الكتاب ونصي الكتاب ، وطبعت مرتين فى القاهرة ، وحققت نجاحا طيبا على المستوى الفكري والثقافي ، واستطيع أن أقول بأن "الحاكم بأمر الله " حققت خطوة هامة في مراحل محاولتي التعامل التراث العربي ، وهناك مستويات متعددة فى العمل ، فى "الحاكم بأمر الله" حاولت من خلالها رصد عدة مستويات سياسية ومستويات فنية ، على مستوى التكنيك ، على مستوى الممثين ، هناك الشخصيات فى صعود وهبوط ومراحل تطور الشخصية والاحداث الكثيرة جدا التى حاولتأن أقدمها خلال عرض ثلاث ساعات ، أعتمدت على الحدث بشكل سريع وشكل كبير ، أعتمدتعلى لغة كل شخصية بما تنطقه واستخدمت الفصحى والعامية في تجربة جديدة . عندما تتحدث الشخصية عما بداخلها تتحدث بالفصحى ، وعندما تتحدث عن "مصر" تتحدث بالعامية، حاولت أن أكسر الراوي بالمؤرخين، شخصيات المؤرخين، شخصيات المؤرخين ، ثم أخرجها للمسرح عبد الرحمن الشافعي وأحمد إسماعيل عبد الباقي.

السؤال الخامس: لماذا سميت المسرحية بحلاوة زمان هل هو تمسك الأستاذ "السيد حافظ بالتراث؟

الأستاذ / السيد حافظ: فى الواقع أنا سميت المسرحية لأول مرة بأسم "عاشق القاهرة" " الحاكم بأمر الله " لأنه لم يعشق القاهرة أحد على مر التاريخ مثلما عشقها الحاكم بأمر الله حيث كان الناس ينامون وهو يسير على حماره في شوارع القاهرة ليلا دون حراس ، الحاكم الوحيد في تاريخ مصر منذ سبعة الاف عام الذي كان يسير في شوارع مصر العاصمة أيا كانت العاصمة سواء كانت "طيبة"

عاصمة مصر أو أيعاصمةكانت لمصر ، لكن القاهرة عندما بناها جوهر الصقلي والعزيز لدين الله ، والحاكم حضر بناء القاهرة وهوطفل فعشقها ، فكان يسير ليلا ويتجول في لاشارع بمفرده فكان أن سميت المسرحية "عاشقة القاهرة" لكن أسم "حلاوة زمان" اقترحه المخرج عبد الرحن الشافعى فكتبت الأسمين معا.

السؤال السادس: هل يعد التراث أو استلهام التراث العربي في المسرح دعوة من دعوات التأصيل؟

الأستاذ / السيد حافظ: طبعا ، طبعا هو دعوى من دعوات التأصيل لأن استلهام التراث مهم جدا. لقد نجح كتاب الغرب منهم تروستي في روسيا وكتاب مثل شكسبير أستطاع أن يوظف الحكايات الإرلندية ، والحكايات الشعبية الصينية وغيرها ، وبريخت استطاع أن يوظف التراث . كل كتاب العالم الكبار استطاعوا أن يوظفوا التراث ، وكتابنا الرواد قدموا التراث ، كل اجتهد كل يجتهد ، لأن الشعوب اذا لم تتمسك بتراثها مثل الرجل الذي لا يتمسك بأرضه ، بداره ، باسمه ، بأبيه ، بأمه ، التراث هو الأب والأم والدار والعرض والأرض و.و.و.و الانسان لا يولد بلا أحداث ، فترات البشرية ملك للبشرية ، وتراث كل منطقة جغرافية ملك لأهاليها ، لا نستطيعأن نتملص ، أن نتحرر من تراثنا ، والاصالة ليست معنى الرجوع الى الماضي فقط فأمس تراث ، وهناك مقولة جميلة: أن الأمس الذى مضى لن يعود إلا فى الآخرة ، يوم الحساب ، فبالتالي التراث لن يعود إلا فى ذاكرة المبدعين ويقمونه للناس بشكل جديد ، فتضاء أفكارهم ، وتضاء أعمالهم ، فنحن نحاول أن نأصل ما لدينا وكفانا أننا أغتربنا عن واقعنا ، وكفانا أن الرواد عندما تعاملوا مع التراث ، تعاملوا معه من باب التقليد الغير ، فكتبوا مسرحيات تراثية تقليدا "الشكسبير" وتقليدا " لبرنارد شو" ولم يقدموا اجتهادات خاصة بهم بهويتهم ، باجتهاداتهم ، بإمكانياتهم ، فنحن الان ونحن نتجه الى العولمة والعالم الجديد ، علينا أن نفكر بطريقة مختلفة طريقة تدعو الى أن يكون التراث كائنا حيا متجددا بحيث عندما نراه ونستمتع به. لقد نجح شكسبير بأن يقدم مسرحيات منذ مائتي عام تقدم الى الان للتراث الانجليزي ولكنها حية تنبض أو من التراث الانسانى، كان يختار قصة من افريقيا أو من هنا أو من الصين ، أو. أو. أو ويستطيع ان يقدم عملا متميزا ، نحن فى الحقيقة نقدم أحيانا أو في كثيرمن الاحيان اعمالا تراثية ، لا تمت للتراث إلا من حيث الأسماء واللغة ، ولكنها تولد ميتة ، أعمالا تولد ميته ، ليس لها شهادة ميلاد ، وليس لها نبض حي.

خاتمة

ختاما سأعرض لبعض الملاحظات التي استقيتها من خلال دراستي لموضوع"المسرح والتراث" مدركة قصوري عن ايفاء جوانب هذا الموضوع حقه من الدراسة والتحليل.

لذلك سأكتفي ببعض النقاط التي ارتظمت عليها دراستي هاته:

أولا: تحدثت في مدخل هذا البحث عن أهمية العلاقة التي تجمع بين المسرح والتراث كثنائية حتمية تربط بين الماضي والحاضر ، فالتراث كماض ، يضغط بكل ما يحمله من مخزون وموروثن ثقافي على الحاضر الذي يشكل وعاءا لبلورة وإحياء هذه الموروثات في شكل مسرحي يخترق الجسم الاجتماعي ليبعث فيه الدفء ويقوي فيه الوعي.

ثانيا: تطرقت في الفصل الأول الى الاسباب التى لجأ على أثرها المؤلفون الدراميون الى استلهام التراث وتوظيفه في اعمالهم المسرحية حيث عرضت لبعض الرواد المسرحيين الذين تعاملوا مع التراث ، لأستخلص من اعمالهم أن اللجوء الى التراث كان نتيجة إحساسهم بهيمنة الغرب على إبداعاتهم وثقافتهم ، خاصة بعد هزيمة ١٩٦٧ التى كرست شعورهم بالضعف والاغتراب عن بيئتهم ، حيث توالت الأسئلة في أذهانهم كطبول تقرع بدون توقفك لماذا أنهزمنا ؟ لماذا تفوق الغرب علينا؟ فقد كانت صدمة النكسة بمثابة صفعة استفاقت على إثرها ذهنيتهم فأ،طلقوا تحذوهم الرغبة فى التحدى. تحدى الآخر بكل إبداعاته ، وهيمنته الثقافية ، وتجاوزره الى إثبات الذات العربية من خلال خلق إبداع عربي أصيل ، ينبع من الجذور العربية ، فكان أن خاضوا نضالا مريرا لإجلاء خيبة الأمل التى أكتسحت الشعوب العربية ، فاستلهموا بذلك البطولات التاريخية من أجل إذكاء الروح النضالية والقومية في النفوس ومن أجل إيقاظ الوعي ، واستنهاض الهمم للدفاع عن هويتنا وعروبتنا.

ثالثا: حاولت في الفصل الثاني أن أقترب من هذه الأسباب وأن أحيط ببعض هذه الأهداف ن من خلال دراستي لتجربة فنية خرج منها جسور التجديد الإبداعي ، تجربة لكاتب جرئ ، لبس هموم الحياة العربية ، وانغمس فى تعاستها واندحارها وذلك من خلال معاصرته للنكسة وتجرعه لمرارتها . إنه الكاتب الخلاق المبع الفذ "الدكتور السيد حافظ" الذي استفد كل طاقته بحثا عن الجديد وتنقيبا عن الافضل ،

ليقدمه لشعبه الذي أعتصرته الحسرة ، واضاعته المرارة.
لذلك فقد جاءت مسرحيته "حلاوة زمان" وغيرها من المسرحيات التراثية . بدءا من حكاية الفلاح عبد المطيع" وحتى أخر أعماله معبرة عن روح الأمة ووحدتها وعدالتها ، وداعية الى الثورة من أجل رفع الظلم والاضطهاد والمعانة عن كاهلها.
لذلك فالقارئ لكتابات"السيد حافظ" يلاحظ بأنها تجارب فياضة نابعة من إحساسه الدفين بالواجب ، واجب حماية عروبتنا وعقيدتنا ومقدساتنا ، لذلك فقد ألزم نفسه بالنضال من أجل إخراج الأمة العربية من الجهل والتخلف الفكري والأمية الثقافية فجاءت كتاباته كشرارة نار تحرق كل من سولت له نفسه أن يتلاعب بالقيم والمبادئ ، أو أن يجعل منها أداة لخدمة مصالحه النفعية.
وأخيرا أقول بأن نيتي من هذا البحث كانت هي إلقاء الضوء على بعض جوانب العلاقة التي تجمع بين المسرح والتراث ، وتحديد الاهداف والخصائص التي قامت من أجلها هذه العلاقة .
ولا أدعي أنني استطعت الإلمام بهذه الجوانب في دراستي المتواضعة ، غير أنني حاولت قدر الإمكان أن أحيط ببعض النقاط الرئيسية التى أرتكز عليها هذا الموضوع . والمطلع على بحثي سيعذر قصوري نظرا لطراوة عودنا فى هذا المجال.
ولا يسعني إلا أن أردد قول الشاعر المعري:
لكل شئ إذا ما تم نقصان

قائمة المصادر والمراجع

الكتب:

١- أكويني (سالم) : المتخل المسرحي مقاربات في العرض المسرحي ، دار النشر المغربية الطبعة الأولى ١٩٩٩.

٢- بونيت(عز الدين) : الشخصية فى المسرح المغربي (بنيات وتجليات) منشورات جامعة ابن الازهر (اكادير) سلسلة ٢/.١٩٩٢

٣- برشيد(عبد الكريم) : حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي. دار الثقافة الطبعة الاولى .١٩٨٥

٤- بخليرى(أحمد) : دراسات فى المسرح. الطبعة الاولى سنة .٢٠٠١

٥- البرادعي (خالد محي الدين) : خصوصية المسرح العري. منشورات اتحاد كتاب العرب الطبعة الاولى .١٩٦٨

٦- لوليدي(يونس): الميثولوجيا الإغريقية في لامسرح العري المعاصر. مطبعة انفوبرانت الطبعة الاولى ١٩٩٨

٧- حمادة (ابراهيم) :معجم المصطلحات الدراسية والمسرحية. دار المعارف ١١١٩ (ب.ط).

٨- حسن(حنفي) : التراث والتجديد. دار التنوير الطبعة الاولى .١٩٨١

٩- حضر (أحمد عطا الله): الحياة الفكرية في مصر في العصر الفاطمي. دار الفكر الطبعة الاولى .١٩٨٩

١٠- الطهطاوي(رفاعة): تلخيص الإبريز. دار التقدم/ مصر ١٩٠٥ (ب.ط)

١١- لعلج:أحمد الطيب): الأرض ، الذئأب ، الجمل المسروق. دار المناهل ١٩٩٤ (ب.ط)

١٢- المنيعي (حسن): هنا المسرح العريب هنا بعض تجلياته. منشورات السفير الطبعة الاولى .١٩٩٠

١٣- المنيعي (حسن): المسرح المغربي من التأسيس الى صناعة الفرجة . دار الامان الطبعة الثانية ٢٠٠٢.

المراجع المترجمة:

- Patrice Pavis: Dictionnaire du Theatre.

- Anne Ubers Feld: L'ecole du spectatcur.

المجلدات والدوريات:

١ـ مجلة إبداع: العدد التاسع السنة الاولى .١٩٧٤

٢ـ مجلة المسرح: العدد العاشر سنة ١٩٦٤

٣ـ مجلة الفكرك العدد الرابع ١٩٨٧

٤ـ مجلة الرافد: العدد ٤٣ سنة .٢٠٠١

٥ـ مجلة الفكر المعاصر: العدد ١٢ سنة .١٩٨١

٦ـ مجلة الرافد: العدد ٤٧ سنة .٢٠٠١

٧ـ مجلة الثقافة العربية: العدد ٥٠٩ سنة ١٩٩٨

٨ـ مجلة قضايا في الوحدة العربية وقضايا المجتمع العدد ١٢ سنة ١٩٨٠

٩ـ مجلة إبداع (الأدب والفن) العدد التاسع السنة ١٩٤٨

الحوارات:

حوار مع الكاتب السيد حافظ بتاريخ ٢٨ـ١١ـ٢٠٠٢.

البحوث: بحث الدكتور محمد عبازة : مقاربات للمسرح التراثي.

المسرح التجريبي عند السيد حافظ
مسرحية " سيزيف " نموذجاً
بقلم : سميرة لمسايح

التجريب من خلال مسرحية " سيزيف " للسيد حافظ

أ) البناء الدرامى لمسرحية " سيزيف " :

١- الأسطورة فى مسرحية " سيزيف "

٢- السمات التجريبية فى مضامين وفصول مسرحية " سيزيف "

٣- الأبعاد الإنسانية فى مسرحية " سيزيف "

ب) آثر التجريب فى جماليات المسرحية :

١- الشخصيات.

٢- الحوار والبنية اللغوية.

٣- اللغات الدرامية :

- **الفضاء الدرامى.**
- **الديكور**
- **الاكسسوارات.**
- **الأزياء والملابس.**
- **الإضاءة.**

دراسة

سميرة لمسايح

وقبل الغوص وإلقاء الضوء على التجريب من خلال مسرحية " سيزيف " للكاتب المبدع السيد حافظ ، اخترت إدراج أبيات من قصيدة شعرية وهى محاولة للأخ حسن لمسايح لأرصع بها مطلع هذه الدراسة نظراً لما تضمنه من بعض الصور والملامح التى لمستها فى تقاطيع وحوارات المسرحية، ونظراً لأنها ذات حمولة وكمائن وشحنات قهرية وذات صخرة سيزيفية تحيلنى إلى ما حبلت به المسرحية من مكونات درامية تجريبية مصاغة فى قالب سخرى، وما أخذته على عاتقها فى كشف وفضح السلوكات الفوقية وفى إماطة اللثام عن الكواليس السياسية والاجتماعية، وعن الضحية والجلاد فى المجتمع العربى ، إضافة إلى مقومات وزوايا أخرى عديدة تزخر بها المسرحية، فهى مسرحية جاءت لخلخلة أركان الكائن العربى ووضعه وجهاً لوجه أمام حقيقته الواهية وواقعه المزيف، إنها مرآة تعكس جراحات الذات العربية وانكساراتها وحرياتها وأفكارها وأحلامها المقموعة والموؤدة، فقد رأيت فى هذه الأبيات الشعرية وكأنها غيض من ذلك الفيض (المسرحية) ، إنها أنفاس مفرغة فى قالب شعرى تنخرط مع أنفاس الكاتب لتجسيد نوع من السيزيفية المعاصرة، ونحن فعلاً نعاصرها ونعاينها فى كل يوم وفى كل لحظة.

هذا الزمان ... سيزيف !!

سيزيف أنت اليـوم خير حقيقة — قد جسـدها الإنسـان المقهرا
ذاك الذى يشـقى بعيش مكابدا — هذا الزمـان ويكتفيه تحسـرا
زمن يصـادر كل شئ عنـوة — ويهدم الأحلام وورد الثـرى
ذا يسـلب الضعفاء دون تـردد — وبغير حق ، ذا يدوس المحجرا
بالأمس سـاد زماننا عدل بـه — واليوم صار العدل شيئاً لا يـرى
قتل وظلم جائـر وسـياسـة — تأتى الضعيف وتستغل الأفقرا
ذمم وأعرض تباع رشـاوة — وضمائـر طمعا وذلا تشـترى
ما غابت الأخلاق حتى ذهبـت — قيم وعم العالميـن المنـكرا
فإذا نظرت ترى الوجوه تعيسة — الهم بـاد والشـقاء مصـورا
فهل ك يا سـيزيف من مهرب؟ — من صخرة حملتها دهراً مجبـرا

أ) البناء الدرامى لمسرحية "سيزيف" :

تتمرد الكتابة الدرامية لدى السيد حافظ على كل الأصول التقليدية، إنها الكتابة/ الضد التى تقف داخل وخارج الفن المسرحى، فهى كتابة تؤمن بالمسرح. كظاهرة

شعبية وإبداع فنى وفكرى – ولكنها تكفر بقواعده البالية.. وهى قواعد مستهلكة وقونين جائرة ومستبدة غير أن بعض الكتاب صدمته غرابة كتاباته المسرحية سواء من حيث مضامينها أو صيغتها أو شكلها.

إن إحساس الكاتب بانه يحمل مضامين مغايرة ألزمه بأن يبحث لها عن أشكال مسرحية مغايرة، وفى انتظار أن يعثر عليها فلابد أن يبدأ من حيث يجب البدء ، أى من هدم المسرح فى شكله التقليديى ، وذلك ما فعل ، قد يكون هذا الهدم فوضوياً فى البداية لأنه لم ييعطى البديل الفكرى والفنى ، ولكنه هدم ضرورى ، أولاً لتحطيم قدسية الأوثان المسرحية ، وثانياً لتوكيد الشعور بالحاجة إلى مسرح أخر[1]، بعد هذا نسأل ما هو البناء الدرامى الخاص بمسرحية " سيزيف ".

إن أول ما يثير الانتباه فى بناء هذه المسرحية هو انعدام الفصول فيها، أى أن الكاتب لم يعمد إلى تقسيم المسرحية إلى فصول، الشئ الذى يؤكد لنا تجريب السيد حافظ الذى يكمن فى خروجه عن تقاليد المسرح القديم وحتى تقاليد المسرح المعاصر ، كما يتميز هذا البناء أيضاً بتجاوزه لما يعرف فى المسرح القديم بثلاثية الخط المسرحى (مقدمة ، عرض ، خاتمة) فالمسرحية تسير تقريباً على نفس الوتيرة من البداية إلى النهاية ، والتى هى نهاية دائرية منفتحة ، لا تحمل حلاً أو تأتى بنتيجة للقضايا الواردة فى المسرحية، كما كان الشأن فى المسرح الكلاسيكى، يقول عبد الكريم فى حديث له عن البناء الدرامى فى مسرحيات السيد حافظ: " إن كل مسرحية لديه لها بناؤها الدرامى الخاص، فهو فى كل إبداع جديد يجرب شكلاً جديداً هذا البناء بأى شئ يمكن أن ننعته سوى أنه لا أرسطى ، بمعنى أنه لا يلتزم بقواعد أرسطو سواء من حيث التمييز بين التراجيديا والكوميديا ، أو من حيث الوحدات الثلاث أو الحدث وتطوره التصاعدى وتأزمه وانفراجة، أو طبيعة الشخصيات ومفهوم التراجيديا ، فالحدث فى مسرحه موجود ، ولكنه حدث ممهور بالغرابة ، وهو غالباً ما يكون ساكناً قائماً على الانتظار والترقب والترصد وإذا تحرك هذا الحدث فإنه لا يتحرك فى خط مستقيم يصعد إلى أعلى ، فقد يبدأ من الخلف أو قد يعود إلى الخلف بشكل سينمائى (فلاش باك) ، هذا الحدث يبدأ متأزماً ويبقى متأزما ، ربما لأن الانفراج نوع من التفاؤل الكاذب ، وعليه فلا مجال للتموه على النفس والكذب على الجمهور والقراء "[2].

---

(١) عبد الكريم برشيد ، مسرح السيد حافظ بين التجريب والتأسس ، مجلة أدب ونقد العدد العاشر ، يناير ١٩٨٥ القاهرة (ص ٨٤).

(٢) المرجع نفسه ص (٨٥ – ٨٦).

١- **الأسطورة فى مسرحية " سيزيف " :**

اعتمد السيد حافظ على الأسطورة كمادة ثرية استقى منها مضامينه الإنسانية، فكانت منطقه الأساسى فى مجموعة من المسرحيات ، ذلك أن الأسطورة كلمة يحوطها سحر خاص يعطى لها من الامتداد ما لا توفر للكثير من الكلمات فى أى لغة من اللغات ، إذ هى توحى بالامتداد عبر المكان وعبر الزمان، توحى بالعطاء المجنح للعقل الانسانى وللوجدان الانسانى ، توحى بالحلم حين يمتزج بالحقيقة وبالخيال وهو يثرى واقع الحياة بكل ما يغلفه ويطويه ، وفى أسار من اوهم يخفيه ، وتهويم الطموح الانسانى نحو المعرفة ونحو المجهول ، وكل الشعوب عرفت الأسطورة والتقت عندها ، فهى تراث الإنسان حيثما كان وأينما كان ، على بعد المكان واختلاف الزمان ، يلتقى الإنسان بالانسان عند نسيج الأسطورة المتشابة الموحد ، ومنه يستمد الإنسان عطراً لا ينمحى يذكره بقدرته على الخلق والمحاكاة والابداع.

ومن الأسطورة تسربلت أنوات الأدب ومنها تحرر فكر الإنسان يلخلق مختلف اشكال الأدب ، فالبشرية لم تعرف أقدم ولا أعرق من الأسطورة لتحكى أحلامها وأمالها ، وترسم دنياها المليئة بالتطلع والرغبة فى المعرفة ، ومن هنا كانت الأسطورة منبع الإلهام الأدبى (١).

وتعتبر أسطورة " سيزيف " من أهم الأساطير ذات المضامين الإنسانية التى اتجه اليها مجموعة من المبدعين فصبوا فيها أفكارهم وتصوراتهم قاصدين بذلك التعبير عن عبثية هذه الحياة ، ومهزلة الإنسان فيها ، فهو يعانى ألوان العذاب والضياع والاحتقار ، دون أن يصل إلى نتيجة واضحة ، وهو فى ذلك كسيزيف الذى حكمت عليه الألهة بحمل الصخرة إلى أعلى الجبل ، وعاش حياته كلها معذباً مع الصخرة التى لم يتمكن من إيصالها إلى القمة ، لكن من هذه الشخصية الأسطورية التى أصضبحت المصدر الأساسى الذى استند إليه الروائيون والمسرحيون والشعراء والناس فى حياتهم لضرب أمثلة عن المأساة والعذاب غير المجدى ، لماذا حكم على " سيزيف " بحمل الصخرة إلى أعلى الجبل ؟ وكيف وظف السيد حافظ هذه الشخصية الأسطورة فى مسرحية " سيزيف " ؟.

" سيزيف " كلما سمعنا هذا الاسم إلا وتبادر إلى ذهننا شئ واحد وهو المتمثل فى كون هذه الشخصية الاسطورية تعبر عن الشقاء والعذاب وتعانى عبثية الحياة ، إلا

---

(١) فاروق خورشيد : الأسطورة عند العربى ، مجلة الدوحة العدد ٥ مايو ١٩٧٦ (ص ٦١).

أننا نغفل العديد من المميزات التى التصقت بها ، حسب ما يمدنا به الخيال الاسطورى... " سيزيف " عرف بذكائه الخارق الذى بواسطته استطاع تأسيس مدينة (كورينته) التى كانت تحمل من قبل اسم (إيفيرا) وهذه المدينة عرفت الظلم والقهر فى عهد حاكم يدعى (كورنيتوس) هذا الأخير لم يوصى بوريث يرث الحكم من بعده، فلما تخلصت منه الرعية تولى سيزيف الحكم، فأبهر الكل بذكئاه الخارق وفطنته الكبيرة ، هذا الذكاء وهذه الفطنة اللذان ساعداه على التخلص من (أوتومبكوس) هذه الشخصية الأسطورة التى عرفت بالاختلاس وسرقة أملاك الأخرين ، وقد اشتهر (اوتومبكوس) بقدرته العالية على التقنع والتمويه من أجل استغلال ضحاياه للسطو على ممتلكاتهم ، وخاصة قطعان الماشية التى كان يتفنن فى تغيير ألوانها الأصلية ، هذا اللص قرر أن يفند فكرة الاجماع على الدهاء السيزيفى ، فخطط بوسائله المحكمة لاختلاس قطيع كبير من ماشية " سيزيف " ، ثم أخفاه بين قطعانه بصورة لا تدع مجالاً للشك أو الريبة ، إلا أن نشوة انتصاره ووهم اطمئنانه لم يدوما طويلاً ، لأن سيزيف لم يلبث أن باغثه بتعرفه التلقائى على ماشيته التى كان قد وشم على طرف خفى من حوافرها حروف اسمه الكامل تحسباً لمثل هذه المفاجآت ، وما كان من هذا اللصل سوى أن اعتذر لسيزيف وعرض عليه انته (إنتيكلى) عسى أن ترزق منه بولد يرث من أبيه فطنته وذكائه...[1] . كما يتجلى دهاء هذه البطل أيضاً فى فضحه أسرار الآلهة وإزاحة القناع عن عيوبهم التى لم يكن أحد يعبأ بها باعتبار أنهم آلهة معصومون من الأخطاء ، ومن بين الذين كشف سيزيف عن فضائحهم نذكر كبير الألهة (زيوس) الذى اختطف إبنه إله الأنهار ، وعندما مر بمدينة (كورنيته) رآه سيزيف الذى كان يحرس المدينة فى الليل من اللصوص ، وكشف سره لإله الأنهار ، من هنا أخذ كبير الآلهة فى فى التخطيط للانتقام من هذا المتمرد الذى شوه سمعة إله الآلهة ، فأمر إبن الليل وداهية الموت بالقبض على روح سيزيف والنزول به إلى ظلمات العالم السفلى ، إلا أن سيزيف وهوفى قبضة الموت لم يفقد ذكاءه ففكر فى حيلة للهروب ، فطلب من إله الموت أن يرخص له بالذهاب للانتقام من زوجته التى لم تحترم مراسيم دفنه ، وهو ما لا يليق بمقامه باعتباره ملكاً كبيراً ، فسمح له الإله بذلك ، إلا أنه بمجرد خروجه من العالم السفلى ، انفجر ضحكه معبراً عن فرحة

---

(١) رشيد المومنى : سيزيف يتحدى صخرة الألم ، مجلة الجامعة المغربية العدد ١٩ السنة ١٩٩١ ، ص ١.

الانتصار ... ولما دبت الشيخوخة إليه حكمت عليه الألهة بالعذاب الأبدى ، ويتجلى ذلك فى إصدار حكم يلزمه بدفع صخرة كبيرة إلى قمة جبل الجحيم ، حتى إذا تدحرجت إلى الأسفل عاد ليرفعها من جديد تحت لهيب شمس الجحيم السوداء ، انتقام وحشى ومسعور يتحرق لإطفاء شعلة عقل مشاكس ومقلق ، وتعطيل قدرات فكر متوهج بإرغامه على هدر طاقته فى دفع صخرة صماء نحو قمة شامخة ترفض استقبالها حتى لا نشغل أبداً بفضح الألهة أو الأنذال من البشر [١].

فالسيد حافظ إذن انطلق من هذه الأسطورة وحورها بشكل يستجيب لمنظوره للحياة الإنسانية ، فبعد مخاض يزيد عن عشرين عاماً ، أنجب هذا المبدع تجربة جديدة كانت أعم وأشمل وأنضج من سابقاتها ، وهى المتمثلة فى مسرحية سيزيف القرن العشرين وما بعدها القرن العشرين ، فهى تجربة تضمن الاستمرارية عبر الزمن ، ويظهر ذلك من خلال العنوان :

" سيزيف القرن أل ٢٠	سيزيف .... أل ٢١
القرن ٢٢	ق ٢٣
.................؟ ٢	.........................؟؟" [٢]

٢- **السمات التجريبية فى مضامين وفصول مسرحية "سيزيف" :**

يمكن القول أن "سيزيف" السيد حافظ هو رمز الواقع، رمز العبث الوجودى، فهو بطل بلا بطولة ، فعله المتكرر إلى الأبد يبقى بلا معنى ما دام أنه لا يحقق هدفاً معيناً ولا يصل إلى حد ما ، هذا البطل العبثى تسرب إلى مسرح السيد حافظ فوجدناه فى هذه المسرحية بصيغة جديدة، يقول عبد الكريم برشيد فى حديثه عن سيزيف السيد حافظ : " إن السؤال الأكثر أهمية هو كيف قرأ – المؤلف الجديد الأسطورة القديمة ؟ هل استنسخها – كما هى ، أم أنه أعاد كتابتها من جديد ؟ يمكن أن نقول بأن سيزيف الجديد جاء وهو يحمل على ظهره هموم الإنسان العربى ، فهو لا يعانى من أزمة وجودية تتحدد فى حضور السؤال وغياب الجواب وفى البحث عن معنى للوجود وغياب هذا المعنى ، سيزيف عند السيد حافظ يزاوج بين الهمين الوجودى والميتافيزيقى والهم الاجتماعى المادى حيث نلمس مقالب السلطة والبيروقراطية ، إن التمرد على العبث الوجودى هو فى جوهره عبث لأنه

---

(١) رشيد المومنى:سيزيف يتحدى صخرة الألم، مجلة الجامعة ، العدد ١٩ السنة ١٩٩١ (ص١)
(٢) السيد حافظ : المسرح التجريبى ، مسرحية سيزيف ، العنوان مركز الوطن العربى للنشر ، رؤية – الطبعة ١ الاسكندرية ١٩٩٠.

ثورة على اللامتغير ، إنه العبث الذى يواجه العبث فلا يثمر شيئاً غير العبث ، أما مسرحية السيد حافظ فتختفى بالانسان المتمرد على المواصفات الاجتماعية والحضارية ، أى أنها تتجاوز المطلق إلى ما هو نسبى ، وتركز على الاجتماعى المحسوس عوض أن تغوص فى الميتافيزيقا وفى المجردات الذهنية " [١].

ففى هذه المسرحية يقدم لنا السيد حافظ شخصية " الإنسان " – سيزيف – باعتباره مضطهداً تساوم شخصيته بأشياء تافهة ، فقد تساوم بجواز سفر ، أو بطاقة تعريف ، أو حقيبة ...

" الشرطى : إلى أين .. اعطنى جواز سفرك ، اعطيك المرور والأمان.

الإنسان : لا تخف .. إننى ذاهب إلى الجحيم .. جوازى معى هنا..

الشرطى : .. من أنت ؟ ما جنسيتك.. ما وظيفتك ؟

الإنسان : لا تحلم بالمعنى الساذج فى تبصيرى يا سيدى.

الشرطى : أين حقائبك .. حقائبك اللعينة ؟؟

الإنسان : حقائبى عيناى ويداى وقدماى.

....

الشرطى : جريمة أرفع يديك استسلاماً (يرفع المسدس فى وجه الإنسان) لا تحاول أن تحدث صوتاً لزملائك (يسير الإنسان أمامه صامتاً) [٢]

فالمؤلف هنا يتحدث بلسان الإنسان المتذمر الذى يعشش بداخله الإحساس بالقمع والمتابعة والمراقبة والذى يملك روحاً عشطى للسفر والمغامرة ، مما يعبر عن الثورة ضد الاستبداد والقهر والمحاصرة المستمرة ، فحافظ إذا كان يحاول من جهة نقل ما يعانيه الإنسان بصفة عامة فى حياته اليومية ، فإنه من جهة أخرى يفصح عن تمرده ضد هذا الواقع وما يسوده من مظاهر العبث واللامعقولية ، ونلمس ذلك فى حواراته الإنسانية الحقيقية الخالية من أى تنميق أو تصنيع فهو ينقلها كما تجرى فى الواقع بتفاهتها التى تحمل دلالة زاخرة بالمفارقات :

" الفتاة : ما اسمك اسمك.

الإنسان: لا أعرف.

الفتاة : اسم أبيك .

الإنسان : مازال مختفياً فى أسنان مشط قدر قدر.

---

(١) عبد الكريم برشيد : مسرح السيد حافظ بين التجريب والتأسيس ، مجلة أدب ونقد (ص ٨٣).
(٢) السيد حافظ : مسرحية " سيزيف" (ص ٩٢).

الفتاة : ألبس لك أب ، أب ..

الإنسان : ربما نعم وربما لا .. " (١)

نلاحظ أن المؤلف ينثر إذن كلمات هنا وهناك ، قاصداً بذلك التعبير عن القلق والفوضى وانعدام التواصل ، كما يكسر منطقية الحوار بإقحام كلمات تثير قلق القارئ أو المتفرج ، لدرجة انه يتقزز لسماعها ، وهو يهدف من وراء ذلك إلى التوصل إلى مفهوم التباعد فى المسرح لإخراج المتفرج أو القارئ من سكونيته أو ما كان يعرف فى المسرح الكلاسيكى بالاندماج ، يقول الاستاذ مصطفى رمضانى : "ومن المؤكد أن توظيف المؤلف لتقنية التباعد وسيلة لجعل القارئ يدرك المعادلات المنطقية المألوفة بشكل مركب وغريب ، حتى يتسنى له إدراك غرابة الواقع ولا منطقية العلاقات السائدة فيه " (٢)

وسيزيف فى هذه المسرحية يعانى الاغتراب والغموض ، فهو إن كان محاصراً بالأسئلة من طرف الآخرين ، فإن داخله حتضن آلاف الأسئلة التى تقلق راحته ، دون أن يجد لها جواباً :

" الإنسان : (يقع ضوء عليه) كل يوم لحظة .. كل ساعة .. كل طرفة عين.. يولد فى سؤالك.. ألف مليون علامة استفهام تولد فى كل يوم.. إضافة إلى عالم الاستفهام الذى فى داخلى.. ارحل فى كل سؤال دهراً أو بحثاً أو محاولة .. اجد الاغتراب .. لأننى أجد إجابة لمائة، وباقى المليون سؤال يسكن شريانى حتى أن كل خلية أصبحت علامة استفهام واغتراب .. تفجرت ذت يوم للعالم شعاعاً إيجابياً منطلقاً إبداعياً ملفوظاً (ظلام عليه) " (٣)

" فالإنسان" – سيزيف – فى هذه المسرحية يعانى من غياب الأجوبة وغموض المعانى ، فهو يطرح آلاف الأسئلة لكنها تبقى معلقة دون جواب، هذه الأسئلة تتضاعف يوماً بعد يوم ، ربما لأنه يرى العالم من حوله فى قمة الغرابى واللامعقولية ، لذلك يحس بالغربة ، لأن عالمه المثالى للأسف لا وجود له فى عصرنا هذا ، عصر غلب عليه كل ما هو مادى .

ورغم أن هذه المسرحية تعتمد على المدصر الأسطورى فإنها لم تبتعد عن العلاقات

---

(١) المسرحية (ص ٨٥).

(٢) مصطفى الرمضانى : جدلية الخلفاء والتجلى فى مسرحية ظهور واختفاء أبى ذر الغفارى ، السيد حافظ بين المسرح التجريبى والطليعى ، د. محمد عزيز نظمى ، رؤيا ج.م.ع (ص ١٨٢ ، ١٨٣)

(٣) المسرحية (ص ١٠٨ – ١٠٩)

الواقعية فى الحياة ، فشخصياتها لا تخرج عن طبيعتهم الإنسانية ، إنها تعبر عما قد يوجد فى هذه الحياة من معانى الإضطراب والفوضى والقلق واللامعقولية، وما يعتمل فى نوفسها من شعور بالقلق والرفض للقهر والظلم والاستبداد والمحاصرة ، وهذا يدل على أن شخصيات السيد حافظ فى هذه المسرحية لا تنفصل عن واقعها الاجتماعى أى علاقتها بالآخرين وبالسلطة الحاكمة ، فالمؤلف إذن يركز على ما هو واقعى ، ولا يتوغل فيما هو ميتفايزيقى فنتازى كما هو الشأن بالنسبة لسيزيف الأسطورة الذى تمرد على الآلهة وفضح أسرارهم أما " سيزيف " المسرحية فلا يتعدى تمرده الواقع الذى يعيشه ، وبذلك فإنه السيد حافظ انطلق من الأسطورة القديمة ، واستفاد من الصراع المحتدم فيها بين الانسان والقدر والمتمثل فى الآلهة ، حيث اعتبرها قالباً رمزياً قابلاً للتأويل والتحوير، وبهذا أعطاها تفسيراً جديداً يتماشى مع قضايا الإنسان المعاصر.

٣- الأبعاد الإنسانية فى مسرحية "سيزيف" :

تأخذ المسرحية بعداً إنسانياً عاماً، ويظهر ذلك من خلال أسماء الشخصيات ، فهناك "الإنسان" ، "الرجل" ، "الفتاة" ، "الفتاة ٢" ، "الشرطى" ، الرجل الكبير" ، "الطفل" .. وهو بذلك يضفى على هذه المسرحية صفة الإنسانية المطلقة فلا يقيدها باسم معين يربطها بلغة أو منطقة معينة " لأن الإبداع الإنسانى الحق هو الابداع الذى يجدج فيه الإنسان – إينما كان – همومه ومعاناته " (١) ، فالمؤلف إذن يكشف النقاب عن معركة الإنسان الوجودية وعما يقابله من صراعات مادية ونفسية وحضارية ، فهو يقربنا من هذه القضايا الإنسانية العامة من خلال شخصية "الإنسان" فى علاقته بالجنس الآخر المتمثل فى "الفتاة" التى تمثل الاستسلام والصمت، فى حين يرمز "الإنسان" للتذمر والقلق والإضطراب :

" الإنسان: (يدخل يجلس بجوار الفتاة التى جلست القرفصاء على كرسى)
(صمت دقيقة) ما اسم الساعة .. الساعة الآن ؟
الفتاة : ساعة السكون السكون والصمت.
الإنسان : بل ساعة الفوضى والرفض.
الفتاة : ساعة الهروب.

---

(١) مصطفى الرمضانى : جدلية الخلفاء والتجلى فى مسرحية ظهور واختفاء أبى ذر الغفارى ، السيد حافظ بين المسرح التجريبى والطليعى ، د. محمد عزيز نظمى ، رؤيا ج.م.ع (ص ١٨٨)

الإنسان : إنها ساعة اللعنة.. اللعنة (تنظر له) أعطينى سيجارة أمضغ فيها قلقى قلقى.. أضع فيها مردى وأحرقه منتشياً" [١]

كما يقدم لنا هذا الإنسان فى علاقته مع السلطة المتمثلة فى الشرطى الذى يحاصره بمجموعة من الأسئلة :

" الشرطى : إلى أين تذهب .. عيناك إعلان هزيل هزيل.

الإنسان : أسافر .. أسافر.

الشرطى : حافى القدمين .. القدمين .. أين جواز سفرك عنواك القادر على الثقة فيك.

الإنسان : ليس لك شأن دعنى .. دعنى ..

الشرطى: إلى أين اعطينى جواز سفرك .. أعطيك المرور والأمان" [٢]

فالإنسان إذن هو رمز إيحائى لكل المتبوعين والمقهورين المتمردين الثائرين على كل الأوضاع الاجتماعية والسياسية وحتى الاقتصادية ، هو رمز لكل إنسان تحاصره الشرطة بدون سبب وتفتش ممتلكاته وتطرح عليه اسئلة روتينية مملة حول الاسم والجنسية والسن، وما يقوم به وما ينوى القيام به ومن ثم إلصاق مجموعة من التهم به ، كالتجسس أو حمل المتفجرات أو الجنون... وهذا ما اتهم به "الإنسان" فى هذه المسرحية.

إن "الإنسان" هو شخصية ثورية متمردة على السلطة وعلى اوضاع مجتمعة المتردية، كما أنه لا يخرج عن مواقفه السلبية فهو يكتفى بالكلمة فى مواجهة من يثور عليهم " بمعنى أن ثوريته لا تخرج كثيراً عن دائرته... لا تصل إلى الطاغية إلا من خلال الكلمات ويتحول المسرح كله إلى هتافات أكثر من كونها حركة" [٣]

ويظهر هذا من خلال استجواب كل من الشرطى والموظف للإنسان ، الذى يجيب أجوبة غامضة تافهة ، وفى بعض الأحيان أجوبة تعبر عن القلق والتذمر كما فى قوله مثلاً معبراً عن تضايقه بكثرة الأسئلة المملة :

" الإنسان : اختنقت بالسؤال الساذج الهزيل ... أين ولدت؟ وما اسمك؟ ما العقيدة.. ما هدفك.. ما الوسيلة.. فلتنته فيضانات البحث الهزيل ومواسم السعادة وعرس الشتاء .. يأخذنى الصمت والثرثرة فى عينيهما مللاً واحة ودماراً فطرياً

---

(١) المسرحية : (ص ٨٠)
(٢) المسرحية : (ص ٩١ – ٩٢)
(٣) محمود قاسم : فى مسرح السيد حافظ الجزء الأول مكتبة مدبولى (ص ١٠٣ – ١٠٤)

رضعت من ثدى الوجود أغنية بربرية.. دغدغت الفوضى .. الفوضى وعرفت الألوان تكراراً منسجماً من كثر التنافر وركبت سفينة الأشواق فى بحر الرقص اللانهائى .. اللانهائى.. رفضت أن تتبانى السطور إننى اختنق .. دعينى.." [١]

غير أنه وبعد سيل من الكلمات المعبرة عن الرفض المستمر والقلق والاختناق، وللتخلص من وضعه هذا ، يلجأ إلى الهروب الذى هو أيضاً نوع آخر من السلبية:

" الشرطى : إنه يجرى اتجاه الطائرة الطائرة.

الموظف : إنه يصعد .. يصعد (يتحدثون بلا صوت)

الإنسان : (نسمع صوته دون أن نراه) رسالة منى ألف ورقة صابون تواليت .. رسالة منى ألف ورقة استعمال لدورة المياه.. رسالة منى ألف ورقة مرسوم ع ليها سهم كتب ع ليها من هنا.. تفضل.. بعد خطوات.. أهلاً وسهلاً.. رسالة منى .. اللامحدود هدفى.. لأن الشئ المحدود فقد معناه فى رحلة الاستمرار غثياناً من كثرة التكرار " [٢].

فهو لم يجد وسيلة أخرى للتخلص مما يعانيه سوى الهروب حيث لجأ إلى هذه الطائرة الناذرة التى بلا قائد للتخلص من المحدود الذى أصبح متجاوزاً، ومن التكرار الذى يؤدى الغثيان والمل، وفى هذا رفض لعبثية الحياة وبحث عن اللامحدود والمطلق.

ومباشرة بعد هذا الحدث – أى هروب الإنسان – يدخل المؤلف مجموعة من الشخصيات (الرجل الكبير، زوجته ، الشاب الوسيم ، فتاة ٢ ، الطفل) هؤلاء اكتفوا بالتلفظ ببعض الكلمات أو الانطباعات حول هروب "الإنسان" من بين إيدى الشرطى ، هذا "الإنسان" أحس بنشوة الفرح وبنشوة الحرية بعدما تخلص من كل القيود التى كانت تحاصره، بما فى ذلك ملابسه التى خلعها عند هروبه :

" الإنسان : (وهو يخلع ملابسه) لقد أصبحت الأن متحرراً متحرراً.. انطلق من فزع اللحظة يأخذنى تيار النشوة النشوة فلتغنوا معى.. الشمس كلمة.. القمر غنوة.. الليل مدينة مستهلكة.. الإنسان حجر ملقى فى قاع سفينة حربية.. غنوا وارقصوا .. " [٣]

"فالانسان" بعد أن ابتعد عن الحياة اليومية الرتيبة المقهورة ، ونظر اليها من

---

(١) المسرحية : (ص ١٠١ – ١٠٢)
(٢) المسرحية : (ص ١٠٢)
(٣) المسرحية : (ص ١٠٥).

بعيد ، استنتج بأن حياته كانت مجردة من الحياة ، عبارة عن عبث واستمرار يتكرر بنفس الطريقة وأن كل شئ مآله إلى الاندثار والزوال ، يقول :

" الإنسان : آه، لقد حلمت فى الصيف بالخريف الخريف.. وحلمت فى الخريف بالشتاء الشتاء، وحلمت فى الشتاء بالربيع الربيع .. وحملت فى الربيع بالصيف الصيف.. وحلمت فى الصباح بالظهيرة الظهيرة.. وحلمت فى الظهيرة بالغروب الغروب.. وحلمت فى الغروب بالليل الليل .. وحلمت بالليل بالفجر الفجر.. وحلمت فى الفجر بالصباح الصباح ، وحلمت فى الحلم بأن الحلم الذى أحمله انتهى، (ظلام عليه) " [١]

أخيراً بعد أن استحضر المؤلف كل شخصيات المسرحية ، قدم للقارئ مفتاحاً للعنوان الذى تحمله هذه التجربة – أى " سيزيف " – وذلك عندما أفصحت كل الشخصيات عن أسمها الحقيقى ، ومما يثير غرابة القارئ أن كل هذه الشخصيات تحم اسم "سيزيف" بما فى ذلك "الفتاة" التى تقول موجهة كلامها إلى "الإنسان" : "إننى سيزيف حبيبتك"[٢] ، و"الشرطى" الذى يفصح عن اسم ابنيه الأكبر والأصغر واللذان يحملان اسم " سيزيف" ، ثم شرع فى الصلاة وبعد إنهائها قول : "عبدكا لفقير يا إلهى ، سيزيف ، سيزيف ، سيزيف .."[٣]

وكذلك "الموظف" وهو يوزع جوازات السفر على الحاضرين يناديهم بسم "سيزيف" وأخيراً يفصح الرجل الذى فى الخلف عن اسمه ألا وهو "سيزيف" :

"الرجل الذى فى الخلق: أنا المحقق القانونى سيى ... سيى .. سيزيف يكررها"[٤].

ثم يحضر " الطفل" وبيده ورقة ، إنها ورقة "الإنسان" وبها اسمه " سيزيف" ، والطفل هو الوحيد الذى لا يحمل هذا الإسم ، حيث نجد الكاتب يشير إلى أنه أخذ يجرى فى كل الاتجاهات ويدور مكرراً كلمة : لا ، لا ، وهى ما يدل على رفضه لهذا الواقع السيزيفى ، فينهى المؤلف العرض بكلمة الرفض " لا" وهى الكلمة التى كتبت أيضاً على الستار ، بل وتجاوزت قاعة العرض لتكتب بكل لغات العالم على لافتات توجيد خارج البناية المسرحية، وهذا يدل على أن المؤلف لم يحصر مسرحيته بكل ما تحمله من مضامين وأفكار داخل قاعة العرض المسرحى الضيقة، بل جعل كلمة "لا" علامة للرفض والتمرد وعدم الاستكانة والخضوع تصاحب

---

(١) المسرحية : (ص ١٠٦).
(٢) المسرحية : (ص ١٠٨).
(٣) المسرحية : (ص ١١٤)
(٤) المسرحية : (ص ١١٥)

الجمهور إلى الخارج، وهذا يدل على إصرار المؤلف على مواصلة مواقفه التجريبية الباحثة دائماً عن الجديد والرافضة لكل القوالب الجاهزة المسبقة، والرافضة أيضاً لسلبية "الإنسان" فى الحياة، ولذلك ظل يحمل هم هذا الإنسان ، فجاءت مضامينه مشحونة بعبارات توحى بالضياع والاضطراب ، ومشاعر التوتر والقلق ، على اعتبار أنه يعيش فى عصر كل شئ فيه يضاعف الاحساس بهذه المشاعر، ذلك أن فنان هذا العصر: " فنان مثقل بتركة هائلة من الخبرات والمعارف البشرية المتصلة والمتدخلة، وهو أيضاً الوريث الشرعى لعصر الأسطورة ، فى مقابل هذا العصر المادى الذى حاول أان يقضى على صوت الفنان إحلالاً لمفاهيم مادية آلية ، تجعل من الإنسان رمزاً خالياً من المعنى وأصغر ألة فى عالم الألت ، وفى داخل هذا العصر الذى يموج بآلاف المتناقضات ، يقف الفنان شهادة إدانة على عصره من خلال تقديمه لصورة العرض السلبية وما تنطوى عليه من توتر حاد هو أساس العلاقة بين الإنسان و الإنسان ، وبين الإنسان والعصر ، ليس هذا فحسب ، بل إنه كثيراً ما يحاول فى موقف الإدانة أن يقوم بدور المبصر الباحث عن معنى الإنسان فى عصر ضاع فيه معنى الإنسان " (١)

إن نزعة المؤلف التجريبية تقتضى منه دائماً البحث عن الجديد قصد استيعاب معطيات الحياة المعاصرة، وقد كان لجوؤه للأسطورة فى هذه المسرحية نتيجة لانفتاحية على التراث الإنسانى الغنى ، وهو بذلك يكون قد أعطى لهذه التجربة المعبرة بعداً إنسانياً عاماً ، فكل انسان يسكنه التناقض والاضطراب ويشعر فى داخله بؤرة للقلق نتيجة لما يعيشه فى واقعه المرير والرتيب ، سيجد نفسه لا محالة فى هذه المسرحية التى تتناول التراجيديا الإنسانية ، والتى تصور عالم الإنسانية عامة وبكل حذافره ، فيحس كل شخص بأن ما يقال يحدث له هو أيضاً ، أو يشكل همه الأساسى فى الحياة ، أو هم من يعايشهم، ثم إن المؤلف حاول أن يطرح الإشكال الإنسانى باعتباره من جهة واحداً من هؤلاء الذين يحسون بمهزلة الحياة وتفاهتها وسخفها ، ومن جهة ثانية ، يعتبر من الذين ذاقوا مرارة هذه الحياة واكتووا بنار الهزيمة والانتكاسة... يقول حسن عبد الهادى فى مقال له تحت عنوان: " قراءة نقدية لأعمال السيد حافظ المسرحية" : " ... أقول ذلك تمشياً مع الأسلوب الذى انتهجه حافظ من خلال غلبة الطابع الإنسانى الحضارى،

---

(١) الدكتور سعيد الورقى ، مسرحيتان للسيد حافظ بين المسرح التجريبى والمسرح الطليعى ، د/ عزيز نظمى ، مركز الوطنى العربى للنشر والإعلام، رؤيا ، ج،م،ع (ص ١٣٥ ــ ١٣٦)

لقد لجأ إلى الانبعاث من الأساسية أو القاعدة الاجتماعية متوسعاً فى شموليته ليتضمن أو يضمن كتابة معانى عامة وتصورات كثيرة تتكامل مع بعضها البعض ، لتحقق وضوح الفكرة التى يريد طرحها ومعالجتها بأساليب مغايرة... إنه باختصار ينتل من المعلوم إلى اللامعلوم ومن الجزء إلى الكل ، معبراً عن قضايا تهم اسواد الأعظم من الناس ولم يكن ذلك ليتأتى لولا أنه يحب الناس ويؤمن بهم وبقدراتهم الكامنة، ولذلك نراه يتمرد على سكوتهم وخمولهم إزاء المواقف الحياتية لإيمانه وثقته بأنهم يملكون القدرة على الحركة والفعل ، ولكن دون أن يكون التحرك غامضاً مبهماً بل مخططاً مدروساً ، إنه التمرد من أجل تحقيق الأفضل عبر الرؤية التفاؤلية فى الوصول إلى شاطئ آخر أكثر أمناً وسلاماً إنه يريد من الإنسان ألا يستكين وأن يتعهد بذرة التواصل الحضارى بالرى والنماء لتكبر فى داخله وتأتى أكلها ولو بعد حين..."[١]

ودعوته للتمرد على الوضع وعدم الاستكانة تظهر بوضوح من خلال تعاطفه المطلق مع " الإنسان " الذى يحمل أفكار ومبادئ المؤلف، ثم من خلال النهاية المفتوحة التى تحمل صرخة "الطفل" الرافضة للوضع ، وهذه النهاية المفتوحة تؤدى مفهوم التغريب الذى يدفعنا إلى التساؤل مع الكاتب رشيد المومنى :

" إلى متى ستظل أبواب العالم السفلى موصدة على سيزيف ؟

إلى متى ستظل معاناة سيزيف رمزاً لعبث الوجود ومأساويته ؟

وهل ستطول شماتة آلهة الجحيم بجهد هذا الجسد المستنزف داخل دائرة مغلقة وثابتة ؟!

أكيد أن سيزيف سيسترجع سلطة ذكائه ، وأكيد أنه سينجح فى تكسير الطوق وفك الحصار ليعود إلينا من جديد بدهائه العالى وخبرته المتفردة فى فضح مكر اللصوص ومحترفى خطف الأجساد البشرية وأرواحها "[٢]

وهذه الأسئلة تنطبق كلها على مصيرة "سيزيف" –الواقع– والأجوبة عنها تحملها النهاية التى اختارها المؤلف للمسرحية، وتتمثل فى الرفض للوضع السيزيفى، وهو رفض جاء من طرف طفل ، والطفل يعبر عن الأمل الذى يمكن أن يحمله المستقبل ، لكن شريطة أن تكون الإنطلاقة صححة ، أى من الرفض لهذا الحاضر.

---

(١) حسن عبد الهادى : قراءة نقدية لأعمال السيد حافظ المسرحية ، السيد حافظ بين المسرح التجريبى والمسرح الطليعى ، د. محمد عزيز نظمى (ص ١٢٩ – ١٣٠)

(٢) رشيد المومنى : سيزيف تحدى صخرة الألم ، مجلة الجامعة المغربية ، العدد ١٩ ، السنة ١٩٩١ ، (ص ١).

ب – أثر التجريب فى جماليات مسرحية " سيزيف " :

بتحليلنا لمضمون المسرحية نكون قد استلمنا مفاتيح الدراسة الشكلية لها ، وإن كان هذا الفصل بين الشكل والمضمون هو فقط محاولة تقتضيها طبيع البحث ، والتجريب فى شكل هذه المسرحية يظهر بشكل واضح فى مختلف العناصر المكونة لجماليات هذه المسرحية سواء من حيث الشخصيات أو الحوار أو اللغات الدرامية:

١- الشخصيات :

إن الشخصية المسرحية هى العلة الانطولوجية أى الوجودية للكتابة المسحرية ككل ، وإذا كان الوجود يأخذ معناه ودلالته من الإنسان ، فإن المسرح يأخذ أبعاده من الشخصية وعبرها ، لهذا فلا مسرح بدون شخصية ، يمكن أن يغيب الحوار ويستمر المسرح ، ويمكن أن يغيب الحدث ويستمر المسرح ، ولكن لا يمكن أن يخلو المسرح من الشخصية... إن الشخصية المسرحية إذاً هى المحور الدال الذى تتحرك حوله الكتابة المسرحية ككل ، بل هى أساس العملية المسرحية بأكملها ، إنها المحرك للخطاب المسرحى ككل ، إن المسرح هو الممثل ، والممثل هو الشخصية ، كما لا يمكن الحديث عن حوار مسرحى بدون شخصيات مسرحية.(١)

ويمكن القول أن الشخصيات فى كل أعمال السيد حافظ الإبداعية تخضع لعملية تجريبية مستمرة ، فملامح البطل عنده تختلف من تجربة إلى أخرى، فهى شخصيات تستجيب للفضاء العام للمسرحية وتتماشى مع الموقف الإيديولوجى للمؤلف ، من هنا نجد أن البطل فى مسرحية " سيزيف " (الإنسان) شخصية ثورية متمردة على السلطة وهو لا يختلف كثيراً عن أبطال المؤلف ، ولعل ما قاله محمود قاسم فى مقال له بعنوان : " ملامح البطل فى مسرح السيد حافظ " ينطبق على الشخصية المحور فى هذه المسرحية ، يقول " والبطل فى أدب السيد حافظ .. هو هذا المتحرر الحالم العاشق المثقف الفنان المثالى الفنتازى ، والمؤلف فى أكثر أعماله التى قرأتها له ، يركز على بطله وحده دون كل الشخصيات الأخرى التى فى العمل الأدبى ... فسوف نرى أن الإنسان الذى يتمرد عليه لا يتمتع إلا بصفات سطحية من صفات الشر أو العنف... فهو لا يسيل الدماء ، ولا يقتل أحداً ، هو فقط "ظالم" لا أكثر ، وعلى بطله أن يتمرد على هذا الظلم ، وإذا بدأنا بصفة التمرد عند بطلنا الموجود فى كل هذه الأعمال ، فهو كما أشرنا متمرد من نوع خاص

---

(١) محمد مسكين : مفهوم الكتابة المسرحية النقدية ، مجلة تأسيس المغربية ، عدد الأول سنة ١٩٨٧ ، (ص ٥٦).

يبحث عن المثالية غير قانع بالظروف التى تحيطه مهما كان يسعى إلى الأفضل ..."[1]

هذا المقال ينطبق أيضاً عى مسرحية " سيزيف" ففى هذه المسرحية نجد المؤلف يركز على شخصية "الإنسان" بشكل مثير للانتباه ، فى حين يسخر بقية الشخصيات لخدمته ومساعدته ، كما نجد شخصيات هذه المسرحية تأخذ صبغة إنسانية وتختصر الوجود الانسانى بصفة عامة ، فهى شخصيات بلا هوية ولا أسماء، إنها شخصيات إنسانية مأخوذة من الحياة العامة ، وهى تحمل مجموعة من المواقف ، إلا أنها كلها تعمل على خدمة ومساعدة البطل (الإنسان) وهو يختلف عن البطل الكلاسيكى الذى بيده الحل والعقدة .

فالبطل فى هذه المسرحية مطموس المعالم ، ويريد به المؤلف "الإنسان" بصفة عامة بغض النظر عن ملامحه وهيئته فهو لا يهمه أن يكون هذا الإنسان طويلاً أو قصيراً ، سميناً أو نحيفاً ، المهم أنه ذلك الشخص الذى سيقوم بدور الإنسان أو الشرطى أو الفتاة...

ففى حديثه مثلاً عن الشرطى ، يقول : " كان هناك شرطى واقفاً ، شاهدته مرة طويل القامة نحيفاً ، وأظن أنه كان سميناً ومعتدلاً فى مرة أخرى وكان قصيراً فى مرة ثالثة ، وربما كان الثلاثة معاً ، وكان الصوت واحداً و الحركة واحدة ، فكانوا واحداً ممتازاً (الامتياز والروعة فى هذا العصر لكل ما هو مكرر وطبيعى ، وغير مجهد التفكير للإنسان) " [2]

فهو لا يعير اهتماماً للتفاصيل اوصفية التى كان المسرح الكلاسيكى يقدمها بدقة ، وإنما الذى يريد من الجمهور أن يعرفه ، هو أنه كان هناك شرطى ، والشرطى كيفما كان ، وأينما كان ، يقوم بحركات معينة ، ويرتدى ملابس خاصة ، وعندما نراه أو نسمع هذا الاسم (شرطى) نتعرف عليه ولا يهمنا تفاصيل حول بنيته أو هيئته أو إسمه وهذا يدل على ثورة المؤلف على نمطية تقديم الشخصيات فى المسرح القديم، الا أن السيد حافظ ونظراً لقدرته الانتقادية الفائقة ــ وكما رأينا فى المقطع السابق من المسرحية ــ يضرب عصفورين بحجر واحد كما نقول ، فهو من جهة يقدم لنا شخصية الشرطى التى تقوم بحركات معلومة تتكرر بنفس

---

(١) محمود قاسم : فى مسرح السيد حافظ ، الجزء الأول ، مكتبة مدبولى ، (ص ١٠٣ ــ ١٠٤ ــ ١٠٥).
(٢) المسرحية ، ص (٧٦ ــ ٧٧).

الطريقة ، ومن جهة أخرى ينتقد النزوع نحو الشئ الذى يتكرر دائماً باعتباره لا يخرج عما هو طبيعى ، ولا يستدعى من الإنسان جهداً فكرياً معيناً ، وفى هذا إشارة إلى نزوعه إلى التجريب والتغيير والبحث الدائم عن الجديد والمقلق الذى يحرك العقل الانسانى .

وأيضاً شخصية " الفتاة " نجد فيها هذا النوع من التعدد، فالكاتب يقول بأنه رآها مرة سمراء ومرة بيضاء ، ومرة صفراء مع العلم بأنها تقوم بدور واحد فى المسرحية وهو دو الفتاة.

أما "الإنسان " الشخصية الأساس فى المسرحية ، فهو الذى يعلق على صدره كرة مرسوم عليها الكرة الأرضية ، وهذا يوحى لنا بأنه مثقل بمأسى الحياة الإنسانية وهموم الواقع ، يقول المؤلف :

" بطولة : إنسان وبنطلون.

- قميص وولاعة ــ قدم حاف وعلبة سجائر (مطموس المعالم أقصد الإنسان)
- فتاة وعلبة سجائر وثوب عصرى مضطرب التكوين وكلمة أنا.
- شرطى ومسدس وعصا وشارة قانونية..
- الموظف . وضحكته وقلمه وأوراقه وعيناه البلهاء.
- رجل كبير وشعره الأبيض وحقيبته الهامة وكرافت غالية الثمن وحذاء يلمع وصلعة واضحة.
- طفل ومظلتان .. إحداهما شتوية والأخرى صيفية "[١]

فما يثير الانتباه فى هذا التقديم هو التعميم فى إطلاق الأسماء على الشخصيات فهناك : إنسان ، رجل ، فتاة ... فالمؤلف يجرد شخصياته من كل ما يمكن أن يوحى بانتمائها إلى هذه المنطقة أو تلك أو لهذا الزمن أو ذاك ، فهى شخصيات فوق الزمان والمكان ، وهى خاصية تغلب على المسرح التجريبى ، إنها شخصيات انسانية ، يقول محمد مسكين بعد أن طرح سؤالاً حول علاقة الشخصية المسرحية بالشخصية الإنسانية : " إن الشخصية المسرحية هى شخصية إنسانية ، ولكن بعد أن تم عزلها ، ونقلها من الواقع إلى المسرح ، إن هذه النقلة كفيلة بأن تحدث كثيراً من التغيرات والاضافات بالنسبة للشخصية التى تصبح دالاً ومدلولاً ، تصبح رمزاً ومعنى ، إن الشخصية المسرحية تضيف بعداً جديداً للشخصية الإنسانية من

---

(١) المسرحية ، ص (٧٤ ــ ٧٥)

خلال تفجير حدودها الذاتية ، إن الإنسان يشخص دوره بطريقة فردية فى الحياة ، إنه رمز لذاته ، لهذا فهو رمز مغلق . إن الشخصية المسرحية على عكس هذا ، هى أكثر من ذات إنها فرد بصيغة الجماعة ، إنها أنا بدلالة النحن " (١)

ونزعة السيد حافظ الثورية المتمردة ، قلقه وتوتره ، نجده ينعكس فى هذه المسرحية عى شخصية "الإنسان" الذى يسكنه الصراع والتناقض والضياع ، هذا الإنسان الذى يتوق إلى تحطيم كل الحدود ، ويرفض روتين الحياة ويسأم التكرار فيها يقول :

" الإنسان : رسالة منى ألف ورقة صابون تواليت.. رسالة منى ألف ورقة استعمال لدورة المياه.. رسالة منى ألف ورقة مرسوم عليها سهم كتب عليها من هنا... " (٢)

يقول حسن عبد الهادى فى إطار حديثه عن الشخصيات فى مسرح السيد حافظ : " ***أما شخصيات السيد حافظ فإنها ضائعة فى خضم الحياة ، تبحث عن القيمة التى زيفتها أصابع الحضارة الحديثة ، وتعيش وحشة رهيبة فى طريق سعيها إلى تلك القيم والمثل السامية ، سواء كان ذلك على الصعيد الاجتماعى الانسانى ، أم على الأصعدة الأخرى كالدين والسياسة والأخلاق ، وهى أيضاً رموز صغيرة موجودة فى القيعان الاجتماعية " (٣)***

<u>٢- الحوار والبنية اللغوية :</u>

إن الحوار المسرحى هو الغلاف اللغوى لما يسمى بالنص المسرحى المكتوب، إنه الرابط بين ما هو درامى وما هو أدبى ، إنه مكتوب المؤلف به يعبر عن مجموع الدلالات التى يريد إيصالها.

إن الحوار يمتلك وظيفة مزدوجة على اعتبار أنه أداة تعبيرية فى يد المؤلف وشخوصه وهو أداة تواصل بين المؤلف والناس ، بين الشخوص والشخوص ، إنه أداة للكشف كذلك ، به تحدد الشخوص مواقفها من الأحداث ومن بعضها البعض، إن الحوار هو أداة الربط بين الشخصية والحدث كذلك ، لهذا فهو يحتل

---

(١) محمد مسكين : مفهوم الكتابة المسرحية النقدية ، مجلة تأسيس المغربية ، عدد ١ ، سنة ١٩٨٧ (٥٦).

(٢) المسرحية ، (ص ١٠٢).

(٣) حسن عبد الهادى: قراءة نقدية لأعمال السيد حافظ المسرحية ، فى مسرح السيد حافظ ، الجزء الثانى ، (ص ٣٠).

موقعاً أساسياً فى الكتابة المسرحية ، إنه أساس العلاقات والتبادلات.[1]

والحوار فى هذه التجربة ، يطغى عليه التداعى وعدم التركيز ، فكل المناقشات سواء التى دارت بين "الإنسان" و"الفتاة" أو "الإنسان" و"الموظف" و"الشرطى" ... أو حتى المونولوجات لا تخلو من غرابة تصل إلى أننا فى بعض الأحيان لا نجد أيه صلة بين السؤال والجواب ، وهذا إنما يدل على عبثية اللغة ولا معقوليتها :

" الإنسان : هل تعرفين قصة ، قصة ؟!

الفتاة : أعرف أننى أننى

الإنسان : عرفت عرفت (صمت دقيقة) لنثرثر سوياً لنثرثر.

الفتاة : ولماذا هذه اللعبة اللعبة السخيفة ؟" [2]

نلاحظ عدم الانسجام والاعتباطية فى اللغة ، فالمؤلف لا يخضعها لضابط معين، بل يترك لها حرية الإنسياب والتداعى :

" الفتاة (تقترب من الطفل) .. قلت سابقاً أننى لم أعرف سنه ربما خمسة أعوام أو خمسة وأربعون أو ما بين ذلك ، ما اسمك ؟

الطفل : لا أعرف..

الفتاة : أين تسكن ؟؟

الطفل : لا.. لا " [3]

فالحوار فى هذه التجربة المسرحية يغلب عليه شدة الإغراب وعدم الوضوح وذلك للتعبير عن القلق والتوتر من جهة ، وعن انعدام التفاهم والتواصل من جهة أخرى فهو يستعمل كلمات مبهمة حيناً ، ومقززة بطريقة مباشرة حينا أخر ، مثل : " تقئ الفزع فى صدر الذباب (ص ٨٥)" – " مازال مختفياً فى أسنان مشط قذر – أنجبتك أمك من رجل أو من كلب أو من حمار أو من ملعقة – غنوة ملوثة من البحيرات – صدرها من صدر الضفادع – عيناها من عيون الناموس (ص ٨٥)" – " أنت الذى أنجبك إفراز الشعر فى اللحم ....(ص ١١١)".

إلا أن اللغة لا تسير دائماً على هذه الوتيرة من الغموض والتفاهة فقد تصبح بعض

---

(١) محمد مسكين : مفهوم الكتابة النقدية ، مجلة تأسيس المغربية ، عدد ١ ، سنة ١٩٨٧ ، (ص ٥٤).

(٢) المسرحية ، ص (٨١)

(٣) المسرحية ، ص (١١١)

الأحيان معبرة عن موقف الرجل الثائر ، المتمرد الرافض للسلبية والاستكانة:
" الإنسان : حقائبك أين؟
الفتاة : كل يوم يفتشونها .. يبحثون عن أسرارى الخفية .. يبحثون عن أشياء لا أعرفها.
الإنسان : إلى متى يبحثون .. وعن أى شئ يبحثون؟
الفتاة : عن الموت .. عن قنبلة .. عن رصاصة .. عن لهثة ممنوع ممنوع
الإنسان : (تتحرك الفتاة تحاول أن تنهض) إلى أين ؟
الفتاة : إلى الجحيم "[١]

نلاحظ هنا غلبة كلمات : الموت ، قنبلة ، رصاصة ، ممنوع ، الجحيم ... وهذه المصطلحات هى ما يطلق عليه المؤلف "الكلمة الطلقة" يقول على شلش: "من قلب المعارك والانتصارات وهج الكلمة ، إذا توهجت الكلمة صارت رنة ، إذا انطلقت هذه الكلمة الطلقة بات هدفها فى الصميم ، وهذا ما يحدث منذ ٦ اكتوبر العظيم . صحيح أن الكلمة لا تغنى عن الطلقة ، صحيح أيضاً أن لا فضل لأحدهم على أخرى إلا بما تحمل من معنى وتحدث من أثر... والجهاد على مسرح القتال وسيلته ثقة ، أما الجهاد على مسرح الجماهير وسيلته الكلمة ، ولأن الكلمة توهجت وصارت طلقة ، قد تحولت عروضنا المسرحية إلى دوى الكلام "[٢]

واللغة فى هذه المسرحية إضافة إلى شدة إغرابها وغموضها وعدم وضوحها، تغلب عليها ظاهرة التكرار ، حيث نجد المؤلف يكرر المصطلح الواحد بطريقة تتعب القارئ وتجعله يشعر بنوع من الملل :
" الإنسان : اغسل أسنانك فى الصباح والمساء ، فى الصباح المساء ، فى الصباح الصباح ، والمساء المساء ، اغسل أسنانك بالأسماك والعربات والرحلات"[٣]

فالمؤلف بخروجه عن الأساليب التقليدية فى التعبير، ونهجه سبل الغرابة والغموض ، يكون قد حقق ما يسمى بمفهوم "التباعد"، والذى يهدف من ورائه إلى تحريك عقل المتفرج وإيقاظ ذهنه "لأن العقل يكون أكثر فاعلية عندما يلمس

---

(١) المسرحية ، (ص ٩٠).
(٢) على شلش : " وطنى يا وطنى " مسرح الطلقة " مجلة الطليعة ، فى مسرح السيد حافظ الجزء ٢ مكتبة مدبولى (ص١٠٤).
(٣) المسرحية ، (ص ٩٣)

ما يثير الاستغراب"[1]. وما دام المسرح التجريبى يهدف إلى الثورة على كل ما هو مسطر مسبقاً وما هو متعارف عليه وشائع فى المسرح القديم، فإنه يثير قلق القارئ أو المتفرج وفضوله بما يقدمه من عبارات ومشاهد غريبة، وهو ما نلاحظه فى مختلف عناصر هذه المسرحية سواء ما يتعلق بالشخصيات، وخاصة "لإنسان" الذى يقوم بتصرفات تثير تساؤل القارئ أو المشاهد كتجرده من ملابسه مثلاً، كما أن المعانى البعيدة التى تحملها بعض العبارات تشغل ذهن القارئ وتحرك فيه التساؤل والبحث، وكمثال على ذلك :

" الإنسان : حقائبك أين ؟

الفتاة : كل يوم يفتشونها .. وفى أخر يوم عثروا على نظارة رجل أعمى والعينين فيها "[2].

"الفتاة : لقد ركب الطائرة ، الطائرة هذه التى بلا قائد.. بلا أحد يسوقها"[3]

فمثل هذه العبارات وغيرها كثيرة تحمل من الغرابة ما ينشغل به عقل القارئ وتقلق به راحته ، فالمؤلف يذكر فى بعض الأحيان مسائل خارثة لا يقبلها المنطق البشرى ، كأن يقول بأن سن الطفل ربما خمسة أعوام أو خمسة وأربعون عاماً كما ورد فى نص سابق الذكر.

وحول مفهوم " التباعد " فى مسرح السيد حافظ ، يقول الاستاذ مصطفى الرمضانى : " إن السيد حافظ يعتمد على التغريب الملحمى إذا قصد إشغال ذهن المتلقى لحل أبعاد الأحداث المسرحية أولاً ، ولفهم العلاقة التى تربط هذه الأحداث بالواقع الفعلى ثانياً ... ويبدو أن المؤلف قصد إلى تغريب الحوار المسرحى حتى يحرر القارئ من سكونية القراءة فالمسرح الملحمى يخاطب ذهن المتلقى من أجل أن يجعل منه إنساناً فاعلاً متحركاً وليس إنساناً جامداً يستوعب الأحداث والأحكام دون مناقشتها "[4].

<u>٣- اللغات الدرامية : (Les langages dramatizues)</u>

أ- <u>الفضاء الدرامى :</u> " هو فضاء لا يتحقق إلا بواسطة القارئ أو

---

(١) مصطفى الرمضانى : نحو تأسيس كتابة مسرحية عربية مغايرة ، مجلة تأسيس المغربية عدد ١ سنة ١٩٨٧ (ص٦٦).

(٢) المسرحية ، (ص٩٠).

(٣) المسرحية ، (ص ١٠٨).

(٤) الأستاذ مصطفى الرمضانى ، جدلية الخفاء والتجلى فى مسرحية أو ذر، السيد حافظ بين المسرح التجريبى والمسرح الطليعى ، (ص ١٨٤ ــ ١٨٥).

المشاهد ، وذلك من أجل تحديد إطار لتطور الأحداث والشخصيات ، إنه ينتمى إلى النص الدرامى، ولا يتحقق إلا بواسطة خيال هذا القارئ أو المشاهد ، إنه فضاء التخييل وبناؤه رهين بالإرشادات المسرحية التى يعطيها المؤلف الدرامى ، ورهين كذلك بالمجهود الذى يبذله خيالناً"[1]

والفضاء الدرامى أيضاً فضاء ينقلنا من الخشبة كفضاء مسرحى سينوغرافى، مادى/مرئى إلى الانعكاسات الخارجية للخشبة فى خيال المتلقى ما دام مرتبطاً بالنص الدرامى ، لهذا فهو فضاء غير مرئى ينتجه المتلقى وبشكل انبنائى من أجل تحديد إطار عمل الحركة والشخصيات.[2]

والفضاء الدرامى فى هذه المسرحية يتجلى فى تحديد الإطار الزمكانى للأحداث والشخصيات ، فالزمن فى هذه المسرحية زمان مطلق لا يخلو من الغرابة، يقول :

" الزمان : ربما الصباح .. ربما المساء فى اليوم المذكر المتمرد المعتكف فى صدر طفله المرسوم فى عين امرأة تشترى زهوراً ".[3]

فالزمن توجد فيه هذه الثنائية التى تجمع بين الشئ ونقيضه (الصباح/المساء) ، ولعل عنوان المسرحية دليل واضح على هذا الاتساع أو الإطلاقية فى تحديد الزمان، وهو ما يفيد الاستمرارية، إنه زمن الإنسان فى صيرورته الحضارية، زمن سيزيف القرن العشرين وما بعد القرن العشرين، وهو أيضاً زمن يضرب فى جذور التاريخ الانسانى، فهو زمن يختصر الماضى ، الحاضر والمستقبل ، يقول المؤلف:

" الموظف : كم عمرك عمرك ؟

الإنسان : عصور ممتدة على جسر اللعبة الخشنة للإنسانية .. الإنسانية.

الموظف : أقصد فى أى عام .

الإنسان : ربما العصر الحجرى ، الحجرى.

الموظف : أنت متأكد ؟

الإنسان : ربما العصر الذرى الذرى "[4].

---

(١) باتريس بافيس ، نقلاً عن يونس لوليدى : الميتولوجيا فى المسرح العربى المعاصر – الطبعة ١ – مطبعة أنفوبرانت، الليدو فاس، ١٩٩٨، (ص ٢٠٥ – ٢٠٦).

(٢) سالم الكويندى، المتخيل المسرحى ، مقاربات فى العرض المسرحى ، الطبعة ١ ، سنة ١٩٩١ – دار النشر المغربية ، ص (٩٣-٩٤)

(٣) المسرحية (ص ٧٥).

(٤) المسرحية (٩٧-٩٨).

إذن فهو زمن يمتد من العصر الحجرى إلى عصر الذرة ، فالمؤلف يريد من هذه الشخصية أن تعبر عن موقفها الإنسانى الذى رسمه لها، دون تقيد بتحديد زمانى معين ، "فالانسان" قد يكون تاريخ ميلاده يعود إلى العصور الغابرة ، أو الجدلية.. إلا أنه بعد هذه الشمولية يحدد نوعاً ما هذا الزمن لذى يؤطر البطل، إنه الزمن الذى أصبحت حياة الإنسان فيه تساوى إشارة مرور أو كلمة أو صرخة ، إنه عصر القمع والإضطهاد وهو الزمن الذى يعيشه الإنسان المعاصر ، يقول عبد الكريم برشيد : " *أما الزمن فهو متحرر من الساعة ومن عقاربها ، إنه الزمن الحلمى الأسطورى وقد يحدث أن يكون للمسرحية تاريخ محدد ولكن هذا التاريخ يظل ائباً كوقائع – لها ارتباط بمكان محدد وزمن محدد وأشخاص معينين – لأنه روح قبل كل شئ وإحساس وظلال نفسية فكرية ..."* (١).

"*أما المكان فإنه لا يعدو أن يكون رمزاً أكثر من أى شئ آخر*"(٢).

فالمكان فى هذه المسرحية يهدف إلى تجاوز المحدود ، مكان لا يخلو من الغرائبية وتكسير المألوف والمعهود فى الواقع ، يقول المؤلف فى إطار تحديده لمكان المسرحية :

" *المكان : بالطبع كان هناك مسافر.. وكان هناك ميناء أو لم يكن*" (٣).

فهذا التحديد أو بالأحرى اللاتحديد المكانى يأتى من جهة استجابة لتجريب السيد حافظ الهادف إلى تجاوز ما كان مقدساً فى المسرح الأرسطى ، ومن جهة ثانية يوحى بنوع من العبثية واللامعقول " كان هنا ميناء أو لم يكن ".

وهذه الإطلاقية فى تحديد المكان نجدها أيضاً فى الحوار الذى دار بين الإنسان والشرطى والموظف ، يقول :

" الموظف : أين ولدت .. حاول أن تغرس داخلك وجوداً.

الإنسان : أن يولد يولد الناس ؟؟

الموظف : فى المنازل يولد الناس.

الإنسان : ولدت فى دورة مياه.

الموظف : فى الشوارع.

---

(١) عبد الكريم برشيد ، فى مسرح السيد حافظ ، مجلة أدب ونقد ، القاهرة ، العدد العاشر – يناير ١٩٨٥ ، فى مسرح السيد حافظ – الجزء ١ – مكتبة مدبولى ، (ص ٨٦).

(٢) حسن عبد الهادى ، قراءة نقدية لأعمال السيد حافظ المسرحية ، مسرح السيد حافظ الجزء ٢ ، مكتبة مدبولى ، (ص ١٣٢).

(٣) المسرحية ، ص(٧٥).

الإنسان : ولدت فى بالوعة " [١]

ووجود هذا المعنى هو ما يميز حافظاً عن كتاب اللامعقول فى الغرب، فعلاً إنها كلمات غامضة ورموز بعيدة المعانى ، فهى تلميحات قد تثير قلق القارئ إلا أنها وكما جاء على لسان "الموظف" : "مسكونة بالغموض والمعنى"؟ ، يقول عبد الكريم برشيد : " أما المكان فى مسرح السيد حافظ فهو مكان مسرحى خاص، مكان مرتبط بالمسرحية كعالم جديد، وكون جديد ، وبذلك فلا مجال للبحث عنه فى خرائط العالم "[٢].

وهذه الطريقة فى التحديد الزمكانى للمسرحية هى ما يطبع أعمال الكتاب التجريبيين الذين يرفضون أن يقيدوا الإنسان بمحددات تاريخية أو مكانية ، ولا يحترمون منطق تراتبية الأحداث وارتباطها بمسبباتها.

ب- الديكور :

مما لا شك فيه أن الديكور احتل مكانة هامة فى هذا القرن حيث أصبح عنصراً هاماً فى العرض المسرحى تماماً كالإكسسوارات والإنارة، وإيقاع اللعب ، بخلاف ما كان عليه فى القرون الماضية ، حث كان عنصراً سلبياً ، والديكور هو الذى يخدم أولاً حركية ا لمسرحية ، فقد يتمتع بعدة مزايا ، كأن يكون مريحاً للعين ومتناسقاً ، وكأن يرسم بدقة الجو العام للمسرحية ، لكن كل هذه المزايا تبقى ناقصة إذا كان هذا الديكور يعرقل إيقاع العرض ." [٣]

ويرى باتريس بافيس " إن أهم اللغات الدرامية للديكور هى :

- رسم وتصوير العناصر التى يعتقد أنها موجودة فى العالم الدرامى حيث مصمم الديكور يصور بعض الأشياء والأماكن التى يقترحها النص ويوهمنا بأنه يعرض تكيفية الإطار العام الدرامى ، وهذا التصوير هو دائماً أسلوب واختيار صائب للعلامات .
- بناء وتغيير دائم للركح الذى يعتبر كالة للعب وفى هذه الحالة لا يزعم أنه يططينا عرضاً تكيفياً إذ أنه ليس إلا مجموعة تصاميم وجسور وبناءات تعطى للممثلين منصة ليحققون عليها تصورهم ، وبذلك يبنى الممثلون انطلاقاً من فضائهم الركحى ، أماكن وأزمنة الحدث .

---

(١) المسرحية ، ص (٩٩ – ١٠٠).
(٢) عبد الكريم برشيد : ملامح الكتابة الضد عند السيد حافظ ، السنة ١٩٨٨ ، دراسات فى مسرح السيد حافظ الجزء ١ – مكتبة مدبولى (ص : ٨٦)
(٣) د. يونس لوليدى : الميتولوجيا الإغريقية فى المسرح العربى المعاصر ، (ص ٢٣٥).

هكذا يشكل الديكور عنصراً من عناصر اللغة الدرامية ، كما أن علاقته بالنص وطيدة ، ويمكنه أحياناً أن يتحكم فى بعض العناصر اللغوية ، كما يمكنه أحياناً أن يتحدد من خلالها ، كما أنه يشكل هو نفسه دلالة إذ أنه يرينا ويظهر لنا ما لا تستطيع أحياناً الكلمات أن ترينا إياه أو أن تظهره لنا" (١)

والديكور فى هذه المسرحية انعكست عليه نزعة حافظ التجريبية ، خاصة وأن الديكور فى المسرح عرف تطوراً كبيراً من العهد اليونانى إلى اليوم ، فكان أكثر الجوانب المسرحية عرضة للتجريب ، والسيد حافظ باعتباره رائد النزعة التجريبية فى المسرح العربى ، كان الديكور فى كل مسرحياته يشكل مجالاً للتغيير والتجديد ، وفى هذه التجربة يقدم المؤلف ديكوراً رمزياً يعتمد على أشياء بسيطة لكنها معبرة ، ويظهر ذلك من خلال تقديمه للإكسسوارات المستخدمة فى المسرحية ، وهذا على مستوى جميع جوانب الخشبة ، مثل الصورة التى فيها رجل يغير ملابسه والتى تكون فى البداية ملابس رجل بدائى ، وتتغير تدريبجيا أثناء العرض إلى أن تصبح ملابس العصر الحديث ، والكرة التى يعلقها "الإنسان" على صدره وهى ترمز للكرة الأرضية ، والمكتب الضخم الذى يختفى وراءه الموظف.. وهذه أشياء تحمل أكثر من معنى ، ويتحدث فيها مفهوم "التباعد" لأنها تهدف إلى إبعاد المتلقى كما اعتاد رؤيته فى ديكورات المسارح القديمة.

ج- <u>الإكسسورات :</u>

يعرف باتريس بافيس الإكسسوارات " بأنها أشياء ركحية (خارج الديكور والملابس) يستعملها الممثلون خلال المسرحية ، وإذا كانت الإكسسوارات كثيرة فى المسرح الطليعى ، فإنها بأدت فى وقتنا الحالى تفقد قيمتها المميزة لتصبح مجرد آلات للعب ، أو أشياء مجردة ، أما فى مسرح اللامعقول فإن الإكسسوارات تبين غزو العالم الخارجى لحياة الأشخاص ، بل إنها تصبح هى نفسها شخصيات تملأ الركح"(٢)

والإكسسوارات فى هذه المسرحية نلاحظ فيها نوعاً من الاهتمام المبالغ فيه ، وهى أشياء بسيطة جداً ، إلا أنها إيحائيةرمزية فى أغلبها ، مثل : " القميص ، البنطلون ، علبة السجائر ، الثوب العصرى المضطرب التكوين ، المسدس ، العصا

---

(١) باتريس بافيس : نقلاً عن يونس لوليدى : الميتولوجيا الإغريقية فى المسرح العربى المعاصر ، (ص ٢١٥).
(٢) المرجع نفسه ، (ص ٢٢٠)

والشارة القانونية ، قطعة الحديد ، الاسطوانة ، الكرافتة الغالية الثمن ، الحذاء الذى يلمع ، الكاميرا ، المظلتان ...."

د – الملابس أو الأزياء :

يرى باتريس بافيس " أن الزى المسرحى يعطى معلومات عن الشخصية تتعلق بالعمر والجنس والمهنة والانتماء الاجتماعى ، وتحدد الأزياء داخل الإخراج من خلال تشابه أو تضارب الأشكال ، والمواد ، والتفصيل ، والألوان مع الأزياء لعلامات من حدث ، ومزاج ، وموقف ، وجو ، ولعل الصعوبة تكمن حسب باتريس بافيس فى جعل الأزياء حيوية ومتحولة لا يتم استهلاكها بمجرد أن يمعن المتفرج النظر فيها لبضع دقائق ، بل يجب أن تظل ترسل علامات فى الوقت المناسب ، وحسب جريان الأحداث ، وتطور العلاقات العاملية "(١).

أما فى هذه التجربة نلاحظ أن المؤلف أعار اهتماماً خاصاً للملابس حيث جعلها تمتد من العصر الحجرى إلى العهد الحديث ، وهذا يتفق مع الاتجاه الإنسانى العام الذى تسير عليه المسرحية فهو لا يريدها مقيدة بلباس عصر ما ، أو حضارة ما وإنما يريدها متحررة من كل قيد كما هو الشأن بالنسبة لشخوص المسرحية أنفسهم.

هـ- الإضاءة :

يؤكد Patrice Pavis " أن للإضاءة وظائف درامية وسميولوجية لا حدود لها ، فهى تضئ حدثاً وتعلق عليه نن وتعزل ممثلاً أو عنصراً من عناصر الركح وتخلق جواً نن وتعطى للعرض إيقاعاً نن وتسمح بقراءة الإخراج نن وتوضح تطور الحجج والمشاعر ، كما أنها تنسق بين باقى النظم الركحية الأخرى ، إما عن طريق خلق علاقة بينها أو عن طريق عزل بعضها عن بعض "(٢).

وقد وظف المؤلف فى هذه المسرحية الإضاءة فى أكثر من مهمة ، واختلفت مدلولاتها الدرامية باختلاف المشاهد ، حيث عوض بها غياب المصطلح الفنى "الفصل أو المرحلة " واستعان فقط بالإضاءة فى الفصل بين اللوحات عن طريق المراحل الضوئية :

" مرحلة الضوء الأزرق الخافت (ص ٧٨) – مرحلة الضوء الأبيض الساذج (ص

(١) المرجع نفسه ، (ص ٢٣٠).
(٢) باتريس بافيس : نقلاً عن يونس لوليدى : الميتولوجيا الإغريقية فى المسرح العربى المعاصر (ص ٢٢٦).

٧٨) – مرحلة الضوء الأبيض الرمادى (ص٨٠) – مرحلة الضوء الأبيض الأصفر المكثف (ص ٨٩) – مرحلة الضوء الذاتى (ص١٠١) – مرحلة الضوء الأزرق (ص ١٥٠) – مرحلة الضوء الساذج الأصفر (ص ١٠٣) – مرحلة الضوء (ص ١٠٦)".

أما المسويقى والأصوات الاصطناعية فإن المؤلف لم يوظفها ولم يشر اليها فى هذه المسرحية .

وأخيراً نخلص إلى أن السيد حافظ حاول توظيف مختلف التقنيات الحديثة فى هذه المسرحية حتى يعطى لهذا العمل صبغته التجريبية الطلائعية ، فاهتم ببعض العناصر البسيطة والدقيقة والتى أعطت لهذه التجربة جمالية خاصة ، أما ما لوحظ فيها من جنوح إلى لغة الغموض والغرابة والتفاهة سواء فيما يتعلق بالشخصيات أو الحوار أو اللغات الدرامية ... فإنما مرده إلى تأثر هذا العمل بخصائص المسرح العبثى واللامعقول.

الخاتمة :

لقد كان ميلاد المسرح التجريبى فى الغرب ، ثم انتقل إلى العرب عن طريق الاقتباس والترجمة والتعريب ، لكن أمام وجود فراغ فى الساحة المسرحية العربية وأخذ ورد حول الأسلوب الأنجح لإنشاء مسرح عربى أصيل ، ثم أمام حالة الإنبهار التى أصيب بها المسرح العربى اتجاه نظيره فى الرب ، ونتيجة ذلك ظهرت دعوة إلى التأصيل والتأسيس لمسرح عربى أصيل نابع من الثقافة العربية ومن التراث العربى فلجأوا إلى الماضى لتمجيده وأخذ العبرة منه وذلك من أجل الإنصهار فى مشاكل الواقع وتناول القضايا الشائكة وكل ذلك كان عن طريق التجريب فى المسرح.

وقد كانت الإنطلاقة الأولى للسيد حافظ فى بداية السبعينات ، وهى المرحلة الساخنة فى المسار التاريخى للأمة العربية ، مرحلة الانتكاسات والصدمات والمرحلة التى أهتز فيها الكيان العربى بعنف ، واهتزت معه الشعوب العربية فى كل الأقطار ، وهى صدمة تركت مفعولها بشكل واضح على مجموعة من المبدعين والكتاب ، وغيرت مسار إبداعهم ، وكان على رأس هؤلاء المؤلف المقتدر السيد حافظ ، الذى لم يجد غير التجريب أسلوباً إبداعياً به يستطيع المسرح العربى التخلص مما هو فيه ، ذك إنه لا يمكن أن يتطور ويتجدد بل وأن يجد الطريق الصحيح نحو التأسيس إلا بنهج سبل التجريب التى تستوجب الابتعاد عن كل ما يقيد حركية هذا الإبداع.

والتجريب باعتباره عملية للتجاوز الدائم والبحث المستمر عن الجديد والأكثر ملاءمة لمستحدثات العصر ، فقد تطلب من السيد حافظ انفتاحاً ثقافياً لا حدود له ، انفتاح يشمل التراث الدينى والتاريخى والأسطورى ، وقد كانت تجربة سيزيف القرن العشرين إحدى ثمار هذا الانفتاح على الثقافة الإنسانية وهى مرحلة جديدة ضمن المسار التجريبى الذى يسير عليه هذا المبدع ، وقد جاءت أقرب إلى النضج والكمال من سابقاتها ، فهى محملة بمضمون إنسانى سام بعيد عن التعصب ، فبطلها ينطق لسانه بأكثر من خطاب ويعبر بأكثر من لغة ، إنه سيزيف القرن العشرين الذى يعانى الوحشية والإضطهاد ، فهو يحمل هم الكرة الأرضية بأكملها ، ويعانى من عبثية الحياة ، عبثية التكرار الممل ، وعبثية اللغة التى لم تعد تستخدم لأجل التواصل والتفاهم ، وإنما للدلالة على التوتر والاضطراب وسوء التفاهم وانعدام التواصل وهو ما يسبب للقارئ أو المشاهد نوع من الاحساس بالتنافر

ويؤثر الأعصاب ، وفى هذا تجاوز لمفهوم الإندماج فى المسرح الكلاسيكى ، فالمؤلف يرفض التواصل مع الجمهور عاطفياً ويقبله عقلياً ، لذلك نجد كتاباته المسرحية تكفر بالقوالب البالية فتحطم كل شئ : اللغة والشخصيات والحوار وكل المفاهيم العتيقة ، فالتجريب لديه ضرورة لأنه متولد عن حاجة داخلية للتغيير ، تغيير الرؤية وموضوع الرؤية وأدوات الرؤية ، وذلك من أجل إيجاد فن جديد لعالم جديد ، عالم يقفز على القبح الحاضر المحمل بالهزيمة والمرسوم بكل عوامل النكسة.

وهكذا يبقى السيد حافظ اسم لكاتب مسرحى له علامة متميزة فى المسرح العربى ، وهو اسم لتجربة فنية خرج منها جسور التجديد الإبداعى ، فهو من الحالمين بمستقبل أفضل لأمته ولوطنه ، وهو أحد أصحاب التجديد فى المسرح التجريبى العربى .

القاهرة ٢٠٠٢/١٢/١٣

السيد حافظ – كاتب ، صحفى ، سيناريست

إلى ابنتنا وتلميذتنا الأنسة / سميرة

كل عام وانت والأسرة الكريمة بخير

شكراً لاهتمامك بعمل دراسة حول مسرحيتى " سيزيف "

والشكر العظيم والأكبر لدكتور الفنان المبدع / يونس لوليدى.

تذكرى يا ابنتى العزيزة ،

إن الغد لنا وإننا كنا نحاول أن نضئ الشموع للناس فى عتمة الفكر ... وأن وسط الظلام الدامس كانت هناك نخبة مضيئة فى السماء لنا.. تعلن أننا ما فرطنا يوماً فى أحلامنا ولا أرضنا ولكن القهر السياسى وحكامنا جعلونا على أرفف التاريخ ... لكننا زرعنا حقولنا بالورد والياسمين ... لك وردة ولكل عشاق الحياة والذين يمارسون الكتابة والبحث ضد رائحة الفساد التى تزكم الأنوف ... كونى رائعة كونى أنت يا صغيرتى أهديكى نجمة وعقد ياسمين وقنديل به شموع تضئ أيامك وشكراً لاهتمامك.

مع تحياتى...

السيد حافظ

إجابة الأسئلة المطروحة من الباحثة سميرة لمسايح
طالبة الاستاذ الدكتور المبدع الفنان / يونس لوليدى
فى البدء أحييك من القاهرة اليوم ٢٥ يناير ٢٠٠٣ وأبدأ فى إجابة الأسئة:

١- ما و مفهوم التجريب عند السيد حافظ ؟

تبدأ علاقتى بالتجريب عندما كنت صغيراً ، وكنت أبحث عن لغة جديدة فى الفن ، وكنت أعمل مخرجاً وممثلاً فى فرقة للمسرح ، وكنت أبحث عن لغة جديدة فى العمل المسرحى ، كان هذا فى عام ١٩٦٤ ، قرأت أول عمل مختلف فى الكتابة كان قد كتبه أخرى الأكبر محمد حافظ ربج كتب مسرحيته الوحيدة فكانت كتابة مختلفة تشبه قصصه ثم قرأت كتاباً مترجماً للدكتور / سمير سرحان ، ودخلت فى مسرح المعهد الكورسى فى القاهرة لأشاهد تجارب اليونسكو وغيرها لا أرغب فى الكتابة ولا تقليدها أو فى الدخول إلى عالم هذه الكتابة ، أو هذا النوع من المسرح ولكن كان مسرحاً يشدنى إليه ، وكنت أحاول أن أكون مخرجاً على مستوى المسرح العالمى والمسرح المحلى الكوميدى وأن أعيد بناء العمل المسرحى بتوظيف كل إمكانيات المسرح إلى أن جاءت نكسة ٦٧ ، وشعرت أننى خدعت ، خدعت من كل الكتاب ومن كل المثقفين قبل أن أخدع من الساسيين والعسكريين ، كانت الهزيمة الفكرية أمامى أكبر من الهزيمة السياسية العسكرية ، كيف أصدق كتاب المسرح الكبار فى الستينات وفى الخمسينات ، كيف اصدق الاشتراكية والالتزام ، كيف أصدق المبادئ القومية والعربية والاشتراكية ، كيف يهزمنا العدو الإسرائيلى ، غير أننى أدركت بعد نكسة ٦٧ أننى لابد أن اعتزل العمل السياسيى وأن اهتم كلية بالفن فقررت أن تكون هناك كتابة أخرى وفناً آخر كنت أبحث فى ذاتى عن ذاتى ، كنت ابحث عن الجديد فى الكتابة وفى العمل المسرحى فكتبت أول تجربة لى بعد النكسة وهى مسرحية "ست رجال فى المعتقل" فالتجريب كان بدايته عندى هو الكتابة ضد الآخر الذى قدم بضاعة أدبية مغشوشة ، كنت أكتب مسرح مقاومة للمقاومة ضد اليأس والإحباط وضد الهزيمة العسكرية والفكرية والسياسية، فكتبت مجموعة من الأعمال الدرامية التى كانت بشكل مغاير، التجريب عندى كان يعنى اكتشف أرض جديدة أى اكتشاف حضارة جديدة نستطيع أن نقيم عليها مسرحاً مغايراً كل شئ فيه متغاير ، يبدأ بالكلمة ثم الممثل ثم المخرج ثم الجمهور، كنت أريد تشكيل وجدان المتلثى وأن يصبح المتلقى ليس مشاهداً فى

العمل المسرحى بل مشاركاً فيه ، كنت أحاول أن أوظف الإضاءة بحكم عملى كمخرج وكممثل وأن أطور أدوات الممثل فى الأداء ، كنت أحاول أن اتفاعل مع اللغة وأن أدخل معها فى صراع داخل المسرح ، كانت مشاجرة ومشاكسة ومجاهدة، كنت أحاول أن أفجر اللغة المسرحية والإضاءة المسرحية والمخرج المسرحى والممثل ، كنت أحاول أن أطور كل شئ ، أن أغير كل شئ أن أقود ثورة من داخل المسرح بعد أن فشلنا فى أن نكون ثورة اجتماعية بعد النكسة ، أن نكون عسكرية وثقافية، أن نكون ثورة فى القصة وفى الشعر ، وفى عام ١٩٧٠ ، قدمت أول مسرحية مكتوب على غلافها " المسرح التجريبى " وكانت مسرحية " كبرياء التفاهة فى بلاد اللامعنى " وعندما صدرت قامت الدنيا ولم تقعد فى مصر وأدركت أننى خضت حرباً شرسة ، أقول الحقيقة لم أكن الكاتب المسرحى الأول الذى يجرب فى المسرح ، ربما سبقنى أناس ولكنها كانت ارهاصات ومحاولات لم تطبع فى كتاب ، وكنت اعى تماماً أن الكاتب هو الوثيقة الوحيدة الباقية وأن النص المسرحى المكتوب هو الحقيقة الوحدية الثابتة التى تبقى على مر التاريخ . فحاولت فى عام ١٩٧٠ أن أوفر ثمان جنيهات لأطبع أول مسرحية هى " كبرياء التفاهة فى بلاع اللامعنى " فكان أو موثوق وأول مطبوع فى تاريخ المسرح العربى كتب عليها : " المسرح التجريبى ، كبرياء التفاهة فى بلاد اللامعنى" وقامت الصحافة فى مصر وهاجمتنى هجوماً شرساً كما فى الوطن العربى ، كنت أحلم أن أقود ثورة فى الوطن العربى ، لم يقدموا لى باقى ورد و لا زهرة ولكنهم طعنونى بالخناجر ، وقف معى الشاعر أمل دنقل والكاتب المسرحى صلاح راتب ، وقالوا هذا الشاب سيبشر بميلاد مسرح عربى جديد ، كانت مصر بالسبة لى والقاهرة أشبه بحلبة كل من فيها يحمل قوساً أو سيفاً ويطعن حيث يقولون تخاريف وجنون ويقولون بلاهة ، لكننى قدمت العمل الثانى فى عام ١٩٧١ والمطبوعة الثانية أيضاً عندما بعت ميراثى فى البيت القديم لأسرتى وطبعت كتابى الثانى مسرحية : " الطبول الخرساء فى الأودية الزرقاء " و "حدث كما حدث ولكن لم يحدث أى حدث" ، إن التجريب عندى يعنى أنك مجرب أنك تبحث عن المستقبل وأنك تحاول أن تقدم للحاضر مساحة وأنك تكتشف الماضى، إن المسرح التجريب هو التراث الحقيقى للأمم التى ليس لديها تراثاً مسرحياً أصيلاً مثل الأمة العربية ، فنحن أمة الشعر ، " أمة سوق عكاظ" ولكننا لسنا فى الحقيقة أمة المسرح ، وعندما جاء المسرح مع الحملة الفرنسية إلى مصر وبعدها انتقل إلى

الوطن العربى ، كل هذا كان مسرحاً مقلداً ، ومن هنا كنت أحاول أن أجرب فى المسرح والتجريب هنا يعنى البحث عن هوية للمسرح العربى ، البحث عن مسرح عربى خالص له ميزاته ودراميته وله قدراته ومميزاته وله أسلوبه.

٢- <u>كيف تنظرون إلى التجريب فى المسرح العربى ؟</u>

فى الحقيقة هناك فى المسرح العربى من يجرب وبشرف ، وهناك تجار كثيرة ، ففى المغرب هناك عبد الكريم برشيد الذى له باع طويل وتجربة رائعة على مستوى النص المسرح ، والاحتفاليون وتجاربهم المتميزة وهناك أيضاً محاولات الطيب الصديق فى توظيف وتجريب التراث فى المسرح العربى ، وفى لبنان كانت محولات من روجيه عساف وغيره من المبدعين المجربين ، وهناك فى سوريا محاولات جيدة لسعد الله ونوس وغيره من الكتاب ، وهناك أيضاً فى كل ركن عربى مجموعة تجرب وتحاول ، فالكل يحاول ويجاهد أن يبحث عن صيغة للمسرح العربى ولكن السؤال هنا : لمن نقدم هذا المسرح والشارع السياسى بلا طعم والنساء بلا أحلام ، والأطفال بلا مستقبل ، ماذا نفعل وكل شئ من حولنا فى الشارع السياسى مدمر ونحن نقدم التجريب ، التجريب يعنى هنا أننا نحاول أن نعيد صياغة كل ما حولنا من أفكار وأعمال وإبداعات فى شكل مسرحى متميز ، ثم إذا كان الجمهور وهو الضلع الرابع المهم فى عملية التجريب غير موجود ، الجمهور العربى ضائع ، فقد قام السياسيون بوضع المواطنين العرب تحت أقدامهم فداسوا المواطن العربى فأصبح بلا رأس ، نحن نقدم مسرحاً تجريبياً فى الوطن العربى لجمهور بلا رأس أو إلى أناس يسيرون نياماً لمن نقدم التجريب إذن ؟

٣- <u>كيف توظفون التجريب فى كتاباتكم المسرحية ؟</u>

إننى أوظف فى التجريب اللغة، الإنارة، أوظف أداء الممثل والديكور، أوظف الصمت فى المسرح ، أوظف الجمهور، وصالة العرض ، إننى تجريبى حتى النخاع، كنت أحاول دائماً أن أكون جماعات مسرحية تجريبية تشكل وتؤطر وتبحث عن المتلقى فى كل الأمكنة وفى كل ركن كنت أحاول أن أغير وأور وأبحث عن اللغة وعن موسيقى جديدة وإضاءة جديدة وعن ديكور جديد ، كنت أبحث عن كل الفنانيين لكى يكونوا شكلاً من أشكال المسرح العربى المتميز ، واعتقد أننى استطعت من خلال مشوار طويل مع الكتابة والإخراج فى المسرح أن أقدم نبتة فى حق الإبداع العربى ، ولا أدرى بعد هذا المشوار الطويل ، ماذا يمكن أن يحقق المسرح التجريبى لدى شعوب مقهورة تحيا للديمقراطية ، لرغيف الخبز ولمنزل صغير ولأطفال يضحكون ماذا أفعل وماذا أقول ؟

٤- **<u>لماذ يتناول السيد حافظ كثيراً فى موضوعات مسرحياته الواقع الذى يعيشه الإنسان العربى من خلال القهر والقلق والاستبداد وغير ذلك؟</u>**

آه يا سميرة يا ابنتى ماذا أقول لك ، القهر والقلق والاستبداد موضوعات فى المسرح العربى هى موضوعاتى التى أتناولها لذلك لجأت فى عام ١٩٨٣ إلى الهروب إلى مسرح الطفل وحاولت أن أهرب وأن أصنع فى مسرح الأطفال عالم السحر والأسطورة والخيال والتراث الشعبى الإنسانى النبيل ، حاولت أن أهرب إلى التفاؤل والحلم الذى يغير العالم بالعدل والحق والخير والجمال للأطفال لأن فى مسرح الكبار كان الموضوع أكبر مما أتخيل ، فقد ولدت فى نكبة ٤٨ وعشت فى صباى وفى طفولتى الحزينة نكبة ٥٦ ، وفى مطلب شبابى نكبة ٦٧ وما حدث فى ٧٣ ، وعشت الآن قهر الأمة العربية وضرب العراق وفلسطين وتمزيق الأمة إلى أشلاء ، كيف أكتب عن العدالة والخير والحق والجمال فى مسرح الكبار وأنا لا أرى عدالة ولا خير ولا جمال والشارع السياسى العربى مقهور والسجون تزداد بالسياسيين والحالمين بالغد الأفضل والفقر يزداد وأنا أرى فى عيون البنات حزناً وفى عيون الشباب حزناً وفى الوطن انيهيار ، فالأمة تنهار وتمحى من التاريخ والكل يقف صامتاً ، أنا لا استطيع أن أبيع الأحلام والوهم للكبار ، إننى فى مسرح الأطفال أحاول يا سميرة أن أصنع الحرية والأحلام والحب وأحاول هذا من خلال الدراما التلفزيونية أن أصنع بعض الأحلام للمشاهدين وبعض الرومانسية لعلى أكون قد خففت قليلاً عن الناس من الضغوط .

٥- **<u>أين يتجلى التجريب عندكم فى مسرحية " سيزيف " ؟</u>**

لا أعرف ...

٦- **<u>كيف يوظف كاتبنا الكبير الأسطورة فى مسرحية " سيزيف " ولماذا اختيار هذا الأسطورة دون غيرها حتى شبهتموها بشخصية الإنسان؟</u>**

لا أعرف ....

٧- **<u>لماذا تركزون على البطل فى مسرحياتكم خاصة مسرحية سيزيف دون بقية الشخصيات التى تزخر بها المسرحية ؟</u>**

الجزء الأخير من هذا السؤال ، أنا لا أركز على البطل فى معظم مسرحياتى ، لكننى اضطررت إلى ذلك فى بعض المسرحيات ، أما فى مسرحية سيزيف لا أعرف .. إنها تجربة خاصة جداً ولا أدرى ، لا أدرى.

٨- **ما مفهوم البطل فى مسرحية " سيزيف " ؟**

أيضاً لا أدرى ، إن مسرحية سيزف بالنسبة لى هى تجربة خاصة جداً ، عانيت ما عانيت فى كتابتها وعندما طبعت واجهتنى مشكلات كثيرة وعندما قدمت على المسرح واجهتنى مشكلات كثيرة ، وأنا أعلم أنها مسرحية تحمل ملامح خاصة وتجربة خاصة فى مرحلة من عمرى ولا أعرف كيف أفسرها ..

سميرة شكراً لك يا ابنتى وشكراً للمبدع الكبير يونس لوليدى وأتمنى أن تكتبى بحثاً جيداً متميزاً حتى أطبعه لك فى كتاب إنشاء الله.

شكراً

القاهرة فى ٢٥ يناير ٢٠٠٣.

السيد حافظ

من يوميات كاتب ومخرج تجريبى في المسرح العربى

بقلم : السيد حافظ

عام ١٩٧١
هذا زمن الجريمة الكاملة
خلفية لابد منها (البير كامى)
جماعة الاجتياز
العرض القادم فى النص الثانى من أغسطس
مسرحيات
" سيزف القرن العشرين "
" الحركة الأولى من سيمفونية المواقف "
سيمفونية المواقف فى خمس حركات
نغم الحلم الأبيض الفوضوى
" الحركة الخامسة من سيمفونية المواقف
إيقاع فى رقم الكلمات العذرية

تأليف / السيد حافظ

قصص
إرهاصات ما قبل الميلاد .. تليف سعد خميس ١
شعر
أبواب أغلفة المدائن المميزة للشاعر ممدوح بدران ٢
" هذه التجارب الشعرية المسرحية القصصية نماذج مصرية "
بالمعنى الواعى وليست بالمعنى الساذج محاولة لتفجير الذات المصرية فى الإبداع تفوقاً وتطهيراً للذات الملوثة والجمود والتقليد والضحالة.
الاجتياز
تنفيذ العرض : يوسف عبد الحميد ٣
هذا ما كان فى الصفحة رقم ٩ فى برنامج شهر أغسطس ١٩٧١
وعلى غلاف البرنامج لوحة للبحر والمراكب وطائر النورس للفنان التشكيلى / مدير القصر فاروق حسنى ٤ " وزير الثقافة الحالى فى مصر "
كان هذا يوم ١٩٧١/٧/١٢ يوم أن شاهدت برنامج الشهر القادم لقصر ثقافة الأنفوشى . كان فاروق حسنى الفنان التشكيلى عضواً فى جماعة الاجتياز ولكنه كان من الذكاء والفطنة أن يوسع دائرة الجماعات فكون جماعة (فن) ، وهى تجتمع يومى ١٤ ، ٢٩ من كل شهر الساعة السابعة مساء لمناقشة أعمال الإبداع الفنى ويتكون أعضاؤها من الشعراء والكتاب والمفكرين ومن لهم اهتمامات جادة وبحوث فى الفكر والأدب ، وتقيم ندوات ومناقشات شهرية فى مجالات الفكر والأدب ، وكان لهذه الجماعة عدة أبيات شعر للشاعر سمير عابدين ٥
" أوصيكمو "
إذا نثرت الحروف فى شفاهكم
بشبق البوح
اخصو أسنانكم وحطموا الرماح
وكفنوا أقلامكم بالصمت
ولفلفوا أغصانكم طوال شهر الموت
وجدى لا تتركوه بلهب الرياح
ورتلوا فى السر لى صلاتكم
جماعة فن
فى الأنفوشى بعد خروجنا (جماعة الاجتياز) من تجربة كبرياء التفاهة فى بلاد

اللامعنى كان حماسنا كبيراً وحلمنا فسيحاً . وبدأ يوسف عبد الحميد ومسعد خميس وبحماس فاروق حسنى فى إيقاظ الحياة المسرحية فى الإسكندرية وفى مصر التى كانت تعانى من حالة السكون المميت فى الحياة المسرحية ، وكنت فى القاهرة فى كلية دار العلوم فى الصيف شعرت بإحساس مرير بأننى غريب عن جيلى ، وأننى يتيم ، وأن روحى عطشى لإبداع جديد كنت أبكى أحياناً وأنا أسير على رصيف البحر فى محطة الرمل . وشعرت بأن جيلى يموت على مراحل وأننى أنتمى إلى جيل ما قد مضى أو إلى جيل ما قد يأتى.

قررت أن أشغل نفسى بالبحث عن تجربة جديدة . أخذنا الصديق صبرى سالم ٦ المشرف على نشاط مركز شباب الحرية بشارع الاسكندرانى فى ذاك الوقت وعرفنى بالمدير يوسف باهر ٧ وأقنعه أن يضمنى إلى قائمة المشرفين على النشاط المسرحى بمبلغ مكافأة (ثلاثة جنيهات شهرياً) ، وكنت أشتاق إلى (تجربة ما) مع عناصر جديدة. لأن (الاجتياز) أصبحت تمثل لى عبئاً روحياً . كان يوسف عبد الحميد بطيئاً فى الحركة ومسعد خميس يحاول أن يوفق بينى وبينه وكنت أعشر أن يوس فيميل إلى إقامة صداقات كثيرة إنسانية غير فكرية وكنت أرفض هذا المبدأ فالفكر هو الأساس لبناء العلاقة الإنسانية المتينة وبدأ يوسف فى علاقة حب.. لم اعترف بهذا الحب لأنه كان ضد حركة العمل المسرحى فى ذاك الوقت لذلك وافقت على العمل فى مركز شباب الحرية واخترت فريقاً من الأطفال . كانوا أشبه بمجموعة من العصابات الطفولية الصغيرة.. حدثتهم عن محمود درويش وعن سميح القاسم وعن فلسطين وعن الفن الجميل وعن شكسبير وقرأنا معاً قصائد محمود درويش وسميح القاسم كان أكبرهم ١٢ عاماًَ وأصغرهم خمس سنوات، كنت أنظر إليهم ملء المستقبل واتساع الأفق وتوهج عمرى القادم.. كتبت إلى يسرية المغربى رسالة طويلة عن هذه التجربة.

وجاءنى الرد منها سريعاً ....

بسم الله الرحمن الرحيم

القاهرة فى ١٩٧١/٧/١٢

الصديق الذى أسافر معه فى رحلات التمرد والضياع الباهت.. أسعدنى خطابك كنت أنتظره وصلنى حينما كدت أنتهى من تصفح مسرحيتك "كبرياء التفاهة فى بلاد اللامعنى"

وكما تقول نساء مصر الشعبية " والله أنت ابن حلال "

يا صديقى الطيب

لم يجد خبر هجران صيدقتك وزواجها فى نفسى أى نوع من صدى المشاعر.. حقيقة لم أجد سوى البهتان.. خبر انشغالك بتدريب مجموعة من الأطفال هو الذى وجد ذلك الصدى الرائع "أحبيك من أعماقى.. وأقبل فم كل طفل من أطفالك الرائعين.. أعبد الأطفال وأرغب فى الأمومة.. أشعر أن طفلى سيمثل منقذى الوحيدة من الجنون هرباً من هذا العالم الملئ بالأقنعة المروعة"

أخبارى : انتهيت أمس من مساعدة أحد الطلبة فى المعهد العالى للفنون المسرحية فى مشهده الذى امتحن به فى الدبلوم " مس جوليا " .. أجلس بالمنزل ست بيت.. أقوم بالمسئولية .. ماما بالإسكندرية.. اليوم صباحاً.. من مدة طويلة لم أقرأ شيئاً جديداً .. لا أجد تلك الرغبة الرائعة فى القراءة. يتخللنى ذلك الشعور (بالطناش) اعتقد أنك تدركه تماماً .. ذلك الشعور باللامبالاة ذلك الشعور الذى يضنى تلك المرحلة التالية للتأزم وهى مرحلة السخرية وعدم التركيز وضرب الدنيا مائة جزمة أو ألف جزمة .. والسخرية من ك شئ حتى ذلك اشئ المسمى بالأنا.. سأرسل لك النتيجة إن شاء الله.. فزتن عليك برغبتى فى الهجرة لأى مكان ولست محصورة فى تلك النوعية المصرية ، برغم تأكيدك دائماً على (مصريتى) لأننى أملك تلك الشجاعة فى المجازفة الرومانسية لكن لا أملك شيئاً أخر.. أتظن لو كنت أملكه لشعرت مثلك بفقدانى لتلك الشجاعة الرومانسية ، ربما لا أدرى.

بعد انتهاء الرسالة جلست أمام أمى وقلت لها بصوت هادئ.. أنا عايز مائة وخمسين جنيهاً فزعت ثم ضحكت بسخرية وقالت ١٥٠ جنيهاً.. ستتزوج .. قلت لا. سأطبع كتاباً قالت .. أطبعه على حساب الحكومة.. قلت الحكومة لن تطبع لى فأنا أكتبر مسرحيات تجريبية وأنا ضد من يقرأون أعمالى ويقيمونها فهمتنى أمى تماماً كعادتها الرائعة رغم كل مساحات الثقافة التى بيننا لكنها ضحكت وقالت وما الحال؟ قلت أبيع ميراثى من أبى قالت نبيع منزل شارع إخوان الصفا.. انتظر .. حتى نحدث السمسار ماذا سأطبع فكرت أن أطبع مسرحية " حدث كما حدث ولكن لم يحدث أى حدث" والطبول الخرساء فى الأودية الزرقاء .

اقترب موعد عرض جماعة الاجتياز ... والسمسار لم يأت. والكتاب يحتاج إلى مطبعة جاءت نتيجة دار العلوم راسب فى أربع مواد . كتب أحمد غانم (أحمد أحمد) رسالة لى ينعى فيها حظى العاثر فى كلية دار العلوم كتبت إلى ممدوح بدران رسالة طويلة عن السقوط التراجيدى لى.. وكنت أجلس مع أطفال فى مركز شباب الحرية

لنقدم أشعار محمود درويش وسميح القاسم ومعين بسيسو. كانت أشعار درويش أقرب إلى نفسى فى تجسيدها مسرحياً.
وجاءنى فاروق حسنى مرتين ليشاهد تجربة الأطفال حين سمع عنها وفى المرتين لم يجدنى ولكنه كان شغوفاً بالتجربة الجديدة أطفال صغار يقدمون أشعار المقاومة الفلسطينية فى ساحة شعبية فى حى محرم بك فى مدينة الاسكندرية التى تقع فى جمهورية مصر العربية التى هى جزء من الأمة العربية ، وكان فريق الأطفال هو : صبحى فهيم عبد الله ١٢ سنة – يسرى احمد ابراهيم ١١ سنة – صموئيل كامل يعقوب ١٤ سنة – حمزة عباس حمزة ١٠ سنوات – سمير السيد ١٣ سنة – مجدى عبد الملاك ١٤ سنة – عادل حافظ ١٣ سنة – محمد أمجد كمال ١٠ سنوات – بهى الدين محمد على ١٦ سنة – سعيد فتحى ٨ سنوات – جمال عبد الملاك ١٠ سنوات – مجدى عبد الحميد ١٢ سنة – مشيل لطيف ١٢ سنة – فتحى أحمد مبروك ١٢ سنة – أشرف محمد موسى ١٠ سنوات – بشرى صموئيل ١٣ سنة – خالد محمد مرسى ١١ سنة – عادل محمد ١٣ سنة – محمد أحمد شهاوى ١٥ سنة.
فى أغسطس . جاءتنى رسالة من ممدوح بدران.
الصديق سيد
لحظة صافية تماماً أزيح فيها كل من حولى لأجلس معك قليلاً كثيراً.
رجعت بابكى فى الدروب
على شمس دايماً فى غروب.
أنا.
ورقة خريف يابسة لابسه
أحزان السنة أنا (حمدى منصور) ٨
سيد
أزحف لك فى رئة المهد.. منبهراً فى تجويف الأرض المحترقة.. مرفوعاً فى هبوطى الرائع .. أغسل أشجار الكافور المتربة زاحفاً فى انخفاضات خشنة ممتداً فوق امتدادات هابطة مطموسة بوجه تاريخ ارئع .. أعبر نقشاً ليلياً أتوه بين سراديب الحروف .. مازالت الحروف تتكاثف يقاعاً خاصاً لقرارات مجهولة أعبر فوقها متخطياً حلمه الملح ، هنا تحتلنى العناصر تماماً .. اسمع عظامها تنمو فى زمن سوف يتوحش فجأة تعبرنى الأشياء الصغيرة .. أنا معك أن الفكر يصوغ

الكلمات ولا تلد الكلمات سوى كلمات .. لكن اللون الأصفر الساخن الممتد عبر الأعمدة الحجرية من المثلثات البنفسجية غير المنتظم يلسعنى ، والأرض تسكن وجهى مندفعاً فى رحم الطبيعة ، والأحصنة المسالمة تأتينى باللحظات الموغلة ، وطفلة سمراء معجونة بعرق التاريخ تضحك لى .. أنزف ، أتكاثف شمياً حول زهرة الطهارة .. الأشياء هنا فى عينى تخرج من نسيجها لنسيج آخر تعيد تأليه الحمام الأبيض فى محاولة للصعود واللون البنى الذى نسى تماماً ..

سيد ...

أنا لا يهمنى أى شئ سوى أن اتنفس من شرنقة صحية سوف تنفجر زقزقة عصافير.

إننى فى صمت بعيداً ع ن النيون . أنحت فى معبد فرعونى معلقاً فى زمنى إمرأة صعيدية طويلة .. إننى أنبهر بكل شئ وأستوعب كل شئ.. تحت سماء منى هبطت الآن ... سيد إننى أتنفس من خلال فكرة البراءة العودة من جديد إلى كل ما هو فطرى .. برئ طيب .. إننا نحلم ونصدق أحلامنا . وعهد العالم تسيل بيوته اللزجة فى عيوننا..

سيد...

هنا أرض الملح المستحمة فى المنى وأطفالى هنا الذين ينضجوا إطلاقاً .. المقبرة الساحلية العائمة على سيرة موسى وأطفال الصعيد الذى لا يعرفون الشيكولاته حتى فى الأعياد.

سيد...

إننى رغم كل شئ أعطى معنى كاملاً للحياة فى أصغر جزئياتها وأعيش البساطة الكلمة بعيداً عن كرة الصوف كى أعرف بدء الخيط إن لى شجرتى المقدسة وتحتلنى الأشياء العظيمة كى أعرفها ويفتح لى صغار نخلة الميلاد مراكب السخف. تدخلنى عبارة الشعائر المقدسة .. إننى أرى طائرى المخبأ المحفور فى الهواء وأحاول أن أجد له سنبلة من قمح لا عشاً أجرب.

سيد إننى اكتب كثيراً وأقرأ كثيراً وأمارس ممدوح أرحل دائماً فى شرايين قرانا المطمورة تحت أقواس الحزن أشرب منها عظمة الصمود الخرافى.

سيد...

سأحاول أن أحضر لأشاهد أشعارى مع الاجتياز..

كل الحب والاحترام،،

ممدوح بدران

كان من المفروض أن يخرج يوسف عبد الحميد أشعار ممدوح بدران وكان فاروق حسنى يلح علينا فى إنجاز العمل فى وقته ، وبدأت أتدخل بناء على رغبة مسعد خميس الذى جاءنى إلى مركز شباب الحرية وأنا أقدم مع الأطفال تجربة أشعار المقاومة ، كان مخرجو مصر كلهم عندما يقدمون شعراً يقدمونه بصورة مضحكة، يقف مجموعة من الممثلين كأصنام صامتة ويمسكون أوراقاً ويلقون شعراً ما عدا المخرج المبدع مراد منير (٨) الذى كان يحطم هذا الشكل ، وكنت أنا على الجانب الآخر له أحاول نس الشئ فى توظيف الشعر مع الحركة من خلال إطار جمالى ، أقنعنى مسعد بأننى يجب أن أخرج أشعار ممدوح بدران بدلاً من يوسف عبد الحميد ورويداً رويداً وجدت نفسى داخل دائرة أشعار ممدوح بدران . كان أمامى المحلن منير السندبيسى (٩) الذى جلست معه جلسة خاطفة كى يلحن جزءاً من القصيدة وتحدثت مع على الجندى (١٠) كى يجسد الموسيقى التى يلحنها منير السندبيسى إلى حركة تعبيرية "بالية" وكان على الجندى يحس بجماليات البالية ومشدوداً إليه كفنان مميز وبدأت أجلس مع رمضان الفرن (١١) عامل المسرح بالساعات كى يضبط لى الإضاءة ، وكنت أطلب إليه أن يعطينى فرصة فى فهم إمكانية الإشارة المتواضعة فى هذا المسرح وتوظيفها حسب ما أريد وبدأت أتعامل مع الشعر على أنه دراما جزئية تحتاج إلى تجسيد وكل الأجزاء لها قانون يتجسد ومجموعة القوانين تخلق الكيان الكلى للفعل الدرامى وتصنع قانوناً للتجربة . وكتبت إلى ممدوح بدران أشرح له رؤيتى للشعر عندمتا يتجسد على المسرح وكانت الرسالة تقول :

بدران الرائع :

إن الأشياء التى حولنا تتحول فى الشعر إلى جزئيات كائنة وجوداً مادياً ومعنوياً ، وهناك أشياء غير كائنة مادياً ومعنوياً لا تسمى ولا تحدد بلفظ.. هذه الجزئيات فى عالمها هى فى الأصل أشياء .. تنشأ وتدخل فى عالم الشاعر وتتحول إلى جزئيات فى عالمه وتدخل فى رؤى الإنسان رحلة الرؤى والامتزاج والإضافة سواء بوعى أو بدون وعى .. بإرادة أو دون إرادة كل هذه تنتج فى لحظة الإبداع والخلق.

وإما أشياء مشوهة أو جميلة إما واضحة أو غير واضحة . لفظاً. أو صورة. حرفاً. أو نقطة .. أو إشارة .. أو مساحة بيضاء .. أو أرقاماً .. هذا الإبداع فى تكوينه الجديد يصبح نادراً .. لأنه لون بألوان خاصة تتجسد فى بؤرة توازن الإبداع.. أو

بؤرة توازن قانون الإبداع.

والعمل الفنى فى رأيى له مراحل كل مرحلة تقف عند بؤرة توازن قانون الإبداع ومجموع هذه القوانين أو البؤر يصل إلى قانون عام للعمل الفنى المبدع.

والحقيقة أن قانوناً أو بؤرة توازن القانون لكل مرحلة غير ظاهرة للمتلقى أو القارئ أو المشاهد.. لكنها تصنع فى داخله الصدمة لتحدث التوازن للأشياء التى تبنى وتهدم لحظة وصولها للمتلقى.

جزء + جزء – بؤرة توازن القانون + جزء + دجزء – بؤرة توازن شئ + شئ – بؤرة توازن القانون + شئ + شئ – بؤرة توازن أجزاء + بؤر توازن القانون = قانون العمل الفنى الخاص به.

أشياء + بؤرة توازن القانون = قانون العمل الفنى الخاص به .

أحياناً يرى الناقد غير المكتمل الرؤى تناقضاً عاماً فى العمل الفنى رغم ظهور الترابط بينهما.. ولكن الناقد المكتمل الرؤى يرى أن قانون الترابط الفنى للعمل الفنى الواحد يختلف من واحد لآخر.. وأنا أريد أن أذكرك أن الحكمة فى الشعر غير بؤرة قانون الإبداع.. إن الحكمة (نجتيف) لأصل تجربة عدمية أو وجودية فى عالمنا، أما بؤرة قانون الإبداع تختلف ع نها عندما أتكلم عن تجربتك فى القصيدة التى أقدمها لك الآن ..مثلاَ أنت تقول :

مغروس كنبى فى مركز الكرة	جزء أول (شئ)
بالحب طاف	جزء ثان (شئ)
بالتبشير بالماء. بالبرودة.	جزء ثالث (شئ)
الرجم آخر المطاف	بؤرة توازن القانون

فالجزئيات والبؤر هى تكوين إبداعى لكائن لا يمكن أن أحذف جزءاً منها وتسير الأمور على ما يرام. إن المبدع فى الدول النامية يجب أن يربط نفسه بقانون إبداعى مرتبط بواقعه وغربته بمجتمعه وبتوازن إبداعى فى كل شئ له حتى لا يمارس العبثية والعدمية ، وحتى لا يمارس الرومانتيكية الجديدة.. فأنت تعلم يا ممدوح بدران أن الدادية والوحشية بدأت تظهر فى أوروبا من جديد والمسرحيات السانيرية أيضاً ، لذلك يجب أن نتسلح بالوعى الشديد بعدم إغلاق الدائرة فى فهم الفن.

والى اللقاء السيد حافظ ١٩٧١

فى المساء .. أخبرتنى أمى أن أحد المشترين أتى للمنزل وسوف نبيعه وسوف أحصل على المبلغ الذى أريده لأطبع الكتاب.. كنت فرحاً للغاية.. فظهور كتاب يعنى طفل جديد لى ظننت أن الأمر هين وبسيط.. لكننى اكتشفت أن المحكمة يجب أن توافق على البيع لأن المنزل ميراث ودخلنا فى متاهات وكان علينا أن نصمد وأن نذهب كل يوم إلى المحكمة.

العرض يقترب فهو فى الأسبوع القادم.. قصة مسعد خميس تحتاج منى أن أعاون يوسف عبد الحميد فى إخراجها .. كان مسعد خميس لامع الذكاء وبدأت استعد للعرض كتبت إلى صافيناز كاظم رسالة :

هجرة الشاى والدخان إيقاعات ...

حسية

تدق فى صدر الإنسان

معنى.

أراك فى عيون الأصدقاء صديقاً طيباً يجب أن نخاف عليه من التلوث.

الأصدقاء فى الاسكندرية يتحدثون بحروف الوعى وكلمات العطاء عنك خيراً... وهم يسير بجوارى أو فى صدرى.. الأصدقاء هنا فى جماعة الاجتياز يحاولون اجتياز جسور العوائق للإنسان.

انتظرتك فى ندوة يوم الثلاثاء فى دار الأدباء فى مسرح الحجرة.. صرخ القديم فى وجهى ، أجلس فى حقيبة القديم استمراراً .. لا تحاول أن تعطى نفسك حق المرور والمغامرة شعرت بأنك مهما تعيشين اللحظة وهجاً .. عليك حماية نفسك ومنح القادم خيراً..

فلنغضب ولنحترق لكن العطاء هو عظمة الله وعظمة الاستمرار وعظمة مصر التى فينا.

الصديقة صافيناز كاظم

ندعوك يوم الأربعاء لحضور عرضنا المسرحى الساعة ٦ مساءً بقصر ثقافة الأنفوشى ، الفنان فاروق حسنى مدير قصر ثقافة الأنفوشى قال لى دعوة الناقدة الأدبية صافيناز كاظم يجب أن تتم عن طريق وكيل الوزارة سعد الدين وهبه. (١٤)

أرجو أن لا يزعجك الروتين. ننتظرك على الغداء يوم الثلاثاء.

إلى اللقاء بقصر ثقافة الأنفوشى.. بالاسكندرية.

نحن جماعة الاجتياز مجموعة للتجريب الجماعة تعطينى الاستمرار وقدرة البحث الرائع.

إلى اللقاء وعن المجموعة التى تعرفينها.

السيد حافظ

كنت مشغولاً بالاستعداد للعرض المسرحى الثانى لجماعة الاجتياز البروفات ليلاً فامتنعت وغبت عن مكاتبة الأصدقاء .. وكنت فى الصباح أذهب للمحكمة مع أمى الرائعة للانتهاء من روتين البيع فى إدارة شئون القصر.. ها هو أغسطس يأتى والعرض يقترب جاءتنى رسالة من يسرية المغربى أيها الإنسان العزيز.

تمنيت أن أراك ونتحدث ونسخر ونشتم ونسب أعيش فترة أحس فيها بانى غريبة تماماً عنى.. أجدنى أتأمل داخلى.. أكركب وأنكش جوايا.. وجدت نفسى أنظر فى بلاهة.. لا أفهم هذه الأنا.. لا أفهمها.. لا أعرفها.. لا أجد أى تعبير سلبى أو إيجابى.

متعاطفاً أو مهاجماً أو أى شئ بينى وبين تلك الأنا التى تقبع داخلى هذه الأيام.

أخبارى الروتينية..

انشغلت هذه الأيام إلى حد ما مع الجماعة .. احتمال السفر إلى المحافظات مع الفريق الفنى .. يوم ١٥ أغسطس .. للآن لم أجد رغبتى لقراءة شئ فقط أسمع موسيقى دائماً فى أوقاتى مع نفسى.. لا أملك مليماً.. الصديق صلاح المصرى والده توفى قريباً..

سيد

انتظر خطاباتك   يسرية

بينما أقف على المسرح وأخرج القصدية الشعرية لممدوح بدران.. جاءنى الفنان فاروق حسنى ومعه صديقنا سمير عابدين (١٣) جلسا فى الصف الأول لمسرح قصر ثقافة الأنفوشى بعد المشاهدة خرجنا تسير على البحر.. مد سمير عابدين يده فى جيبه وأعطانى قصيدة وقال أخرجها على المسرح فأنت هائل تقول القصيدة :

قطعة لى والباقى لك

مخنوق أنا فى مقاييس الألهية

١٦٩ × ٦٩ × ٤١ × ٢٥٠٠٠ × ٥٥

وحيد أنا فى متحف الذكريات المجهولة

يشدنى وجه هذا الرجل
أموت بين كفى ذاك
حقنة فى الوريد
مازلت لا أتذكر
لم أنظر خلفى أبداً
كنت أشم رائحة شبح
يتسلق عينى.. يسقط
الأمس
آه
هل هو مغر لهذا الحد
كنت أظن
دعك من الشك
شعر فتاة خرافية
خائفة
عاطفية
لا تثير الجدل
أحياناً أشعر أنى لم أولد
أتفطن .. الحبل السرى
قطعة جلدية
ولم الإصرار على الاختفاء بكل هذه الأسنان
إنها فى حافظة نقودى
خذى واحدة .. هل تخافين اللون الأسود ؟
ليس له وجود
تعودت أن أصدق بعض الأشياء
الله
لست ملاكاً
والبعض لا
أحذر من الكذب
فأنا أصدق بالتبعية

الخوف
الجهل
الثقافة
بعض القشور تحتوى على فيتامينات
نعم لى منها اثنتان
اليسرى أقوى
ليست لها علاقة بالسياسة
الحب
الشهوة
لا
فقط الرائحة هى التى جذبتنى
لكنها اختفت كنت استطيع التحدث إليها
كانت تتحدث باللغة العربية
هذه هى المشكلة
لا تظن يا من تعاطفت معى
أننى مثلك حى
إنه التناسخ
من فضلك أغلق الباب
لأنى لا أنظر إلى الخلف

سمير عابدين
يومها قابلنا صديقاً لفاروق حسنى وسمير عابدين ودعانا إلى نادى اليخت فى الأنفوشى. كنت فرحاً لدخولى هذا المكان البرجوازى الأنيق وأمضيت ساعتين معهم واستأذنت مبكراً لأننى شعرت ببعض البرودة. الاستعداد للعرض كنت أنتظر قدوم فتحى العشرى (١٤) وعلى شلش (١٥) ومنحة ا لبطراوى (١٦) وصافيناز كاظم ويسرية المغربى وعند الروفة (الجنرال) (الأخيرة) لم يأت إلا مصطفى عبد المعطى وفاروق حسنى وبعض طلبة الفنون الجميلة.
الافتتاح .. خمسة أفراد فى الصالة.. المسرح يحتوى على ١٢٠٠ (ألف ومائتى كرسى) انتابنى إحساس بالحزن.. قلت افتحوا الستار. لنعمل.. وعندما بدأت

الموسيقى والإضاءة تلعب دورها فوجئت بحالة عصبية تنتاب يوسف عبد الحميد وحالة من الغضب الشديد .. كنت أحب يوسف جداً وأراه سيلمع فى المستقبل ولكنه كان مشدوداً بعض الشئ لعالمه القديم وكان هذا يثير حنقى عليه وكان مسعد يلعب دوراً فى تهدئة الأمور فى ثالث يوم للعرض جاءت من القاهرة منحة البطراوى لتشاهد العرض المسرحى كانت منحة البطراوى.. كياناً متميزاً تمثل حالة من التمرد الخاص للمرأة المثقفة العربية المصرية. جاءت منحة البطراوى وكتبت مقالاً ينقد التجريب فى المسرح.. كانت منحة البطراوى تحمل فى داخلها أحسايس (تمرد التمرد) وكنت احترم هذا التمرد حتى فى الندوة التى أقيمت فى قصر ثقافة الأنفوشى. ترك لنا فاروق حسنى مكتبه وجلس مع الحاضرين فى الحجرة كمستمع.

كانت منحة تمثل حالة توهج فنى رغم اختلافى معها حول العرض ووجدتنى أنسحب فى هدوء من جماعة الاجتياز . نصحنى البعض بأن أكون جماعة مسرحية أخرى تسمى الاجتياز وأن أترك يوسف عبد الحميد ومسعد خميس هكذا دون اسم لكننى خرجت فى هدوء وقررت تكوين جماعة مسرحية أخرى تسمى (ألف باء) فى قصر ثقافة الشاطبى. كان فى ذهنى وفى وجدانى إحساس جديد هو كيفية الوصول إلى الناس بشكل جديد وبطريقة جديدة .. وفى قصر الثقافة بالشاطبى تعرفت على مدير القص وهو شاب جيد وفنان تشكيلى " مجدى ولسن ".

وكان متفتح الذهن والرؤى وبدأت فى تكوين جماعة ألف باء فن.

وأخيراً انتهت معاملات وروتين المحكمة وتم بيع منزلنا ميراثنا فى شارع إخوان الصفا.. بمحرم بك بالاسكندرية . وأصبحت ملك فى يدى مبلغ مائة وثلاثين جنيهاً نصيبى فى المنزل كانت جماعة ألف باء فى قصر الشاطبى أشبه بكائن غريب على القصر...

كان القصر ينتمى إلى نادى محافظة الاسكندرية وقرر محافظ الاسكندرية أن يجعل الدور الأول لنادى المحافظة والدور الثانى قصر ثقافة وكان محمد أحمد الموظف بنادى المحافظة يرى قصر الثقافة عنصراً دخيلاً على الحياة الاجتماعية والثقافية فى النادى وكان يحاربه بعنف وشراسة.

لقد أدركت أننى فى احتياج إلى خروج كتاب يجمع مسرحيتى "حدث كما حدث ولكن لم يحدث أى حدث" حدث أن أرسلت خطاباً إلى محمد نوار كى يرسم لى الغلاف..

كان محمد فى دمنهور فوصلتنى رسالة منه .. وهذا نصها :

إلى الرجل ذو الذبذبات الغريبة التى ليست نشازاً.. وليست نغمة رتيبة ولست تعبير

اللحظة .. إلى الرجل اللامستقر .. الرجل اللا . لا. لا. لا منتمى (وهذا ليس إمعاناً فى نفى الانتماء بل هو تعبير عن الذبذبة العاللية فى خط حياتك والتى هى نتيجة حتمية لمحاولتك، عدم الانتماء ولكن بطريقة ليست كالشائعة الآن فى ألفاظ أنصاف أرباع. أخماس المثقفين بالكلمة المنقولة وليست المسلوكة. إلى السيد حافظ.

وصلنى خطابك وعن الغلاف فأنا مستعد تماماً ولكى أعمله يجب أن أقرأ النص وأعرف مكان تنفيذه وطباعته حتى يكون التصميم مناسباً لإمكانيات الطباعة إن كانت قليلة.. وأريد أن ألفت نظرك إلى وجود ابن بدران (يقصد ممدوح بدران) معك بالقاهرة.. وهو يمكنه عمل الغلاف فهو أحسن منى بمراحل عظيمة ولست أعرف لماذا لم تلتفت إلى ذلك ألا تعرف أن ممدوح بدران فنان تشكيلى عظيم بقرب عظمة شعره المعجز..

إن لم يكن عند ممدوح الوقت فأنا مستعد تماماً.

أخبرنى..

السيد .. أريد أن أحدثك وكنت أتمنى أن يكون حواراً وليس تسجيلاً خالياً من النقاش.. ولكن أرى أنه يمكنك الرد طبعاً.. المهم.. أنا خائف جداً أو ربما كان قصر نظر أو عدم وضوح كامل للرؤية .. (خائف من أن تصبح أعمالك مسرحية مقروءة.. مستحيلة الإخراج المسرحى وخائف من أن تشط أفكارك عن أسلوب إخراج جديد متأثر .. أنت بما تراه من أسلوب رائع فى السينما.. فتخرج أعمالك عاجزة من أن تصاغ مسرحياً.. خائف من أن تجرفك الرؤية العظيمة العميقة الخاصة جداً بك.. تجرفك إلى الغموض المبهم) ولو أنه من الممكن أن يكون العمل المسرحى كالعمل التشكيلى .. رأى رؤية خاصة للفنان.. يستشفها الجمهور كل بطريقته وبمدى رؤيته وتكوينه وكأن الفن التشكيلى أبجديته (الألوان) (الملمس) وهى كفيلة بخلق العلاقة الخاصة ، وللمسرح أبجديته ومن الصعب أن أقف على خشبة المسرح وأقول مثلاً (أحمر ، أبيض ، أخضر ، خشن الملمس) وتنتهى إلى هنا مسرحية ثم يسميها ثقفوا الموضة (لا معقول) أو أقول أنها رؤية خاصة ، وعلاقات لفظية مجردة (سأكمل فى الورقة الأخرى لعدم الشلفطة فهى تغيظنى) وسبب مخاوفى من هذا شيئان المسرحية التى قرأتها لى باللاتينية (خطوة الفرسان) فالفرسان فى المسرحية عديمو الحركة المكانية، والشئ الثانى تطور لغتك (أقصد علاقات الكلمات التى تكتبها) حتى إنها ستصل إلى درجة التركيز الشديد كما فى أشعار ممدوح بدران وربما شدتك عظمة العلاقات فى الألفاظ المستحدثة عند ممدوح

العظيم، ولكن لا تنس شيئاً مهماً جداً جداً جداً.
أن أشعار ممدوح بدران من المفروض أننى كمتناول لها أستطيع أن أوقف حوارها عند علاقة معينة محاولاً استساغة هذه العلاقة واكتشاف ما فيها من جمال أراه لنا .. وربما وقفت أمام علاقة لفظية أياماً ، فالقصيدة طوع يدى وأعيدها مرات ومرات إذا شئت .. شأنها فى ذلك شأن القصة أو (المسرحية المقروءة) وهى فى نظرى قصة ذات روح وأسلوب خاص.. أما المسرح فهو سرد متتابع لابد لى فى إيقاف حواره ولو للحظة.. حتى أرى شيئاً ما أريد رؤيته .. ما رأيك.
إن قلت لى أن المسرح عمل يجب أن نراه عناصر متعددة (مختلفة النغمة) وتصوغها فى علاقات جديدة.. تعكس الموقف الخاص.. تجاه رؤية الأشياء ولكن فى علاقات منفردة بين عنصر وآخر.. أو عنصر مجموعة عناصر أو مجموعة وأخرى ويجب اكتشاف هذه العلاقات (التى أسميها مجازاً منفرداً) ثم عمل علاقات أكبر.. حتى أصل إلى العلاقات الكبرى فى العمل كله وهى فى هذه الحالة (الموقف) ولذا أصبح من المستحيل الاستمتاع أو المعاناة من العلاقات الكبرى.. إن لم نر تلك العلاقات الفرعية ، وأظن أن هذا صحيح ولذا فأنا خائف من أن تصير رجل قصة يوهم نفسه أنها مسرخح فيصير فى الفشل فى المسرح الذى نسبه إلى أعماله وطبعاً أنا لا أحب ذلك للسيد حافظ العظيم.. فأرجو أن أرى رداً لك وكفى الآن لأننى طولت عليك.
فهذا الخطاب كتب فى عدة أماكن متحركة ولكن ليست حركة مسرحية

محمد نوار

كلية الفنون الجميلة

حاولت أن أتصل بفؤاد حجازى بشأن طباعة الكتاب فى سلسلة أدب الجماهير بالمنصورة ، كان فؤاد يشجعنى كثيراً أو يحمسنى على العمل الدائم ومازال فجأة وأنا أسير شعرت بأن روحى تتسلل من جسدى لتغوص فى أعماق البحر ووجدتنى وأنا أمام شاطئ السلسلة أتبرأ من جيلى الذى يخون بعضه ويقتل بعضه وأن روحى تمتزج بروح الأرض وكأننى ممزق ألف جزء . وكانت قضية أخى محمد حافظ رجب أمامى واضحة.. وهزيمة القاهرة الكافرة له وهكذا العواصم كالوانى مام المبدعين تعطى البعض ولا تعطى البعض..
قلت سأكتب باسم أوزوريس وكتبت للأصدقاء المقربين أننى أتبرأ من كل شئ حتى

اسمى الذى سأكتبه على الكتاب اسم أوزوريس..
جاءتنى رسالة من محمد جبريل ..(١٧)

كل بدعة ضلالة وكل ضلاة فى النار يا أوزوريس . وجاءت رسالة من سامى أحمد عبد الحليم..

العظيم السيد حافظ

أوزوريس . لملم أشلاءك لا تنتظر إيزيس . وجهك الململم من أطراف الأرض تحت أغصان الأشجار الملتهبة وفمك الياقوتى وعيناك الطويلتان يرقصان الآن أمام المحراب حباً فى إيزيس لا تنتظر إيزيس فإنك أنت مبدعها.. سيزيف ترك الصخرة وأنت يا أوزوريس اقذفها فى المحيط.

ووجهك محفور فى رمال الصحراء يصرخ وكلماتك تخشى السقوط .. أنت تبصق أعباءك ، ثورة المخاض الحضارى يصرخ وجهك مكتوماً فتطير الأرض فرحاً برجوعك ، فاحفظ أشلاءك فى قلب إيزيس لأنها هى الأمل وأنت تحطم الأشياء المتواردة..

ارفض فأنت سيد الحب وسيد الثورة وسيد الحياة فرحت جداً بما فعلته مع نفسك واسمك ، والآن انطلق فقط أمسكت بالدفة أغمد سكينك فى قلب الصمت وأخرج للدنيا .. مصر .. هناك وليد ينتظر ديك لتعمده بالطهر والنقاء والحياة والحب أدر وجهك النورانى نحو الشمس واقتحم الأشعة لمصر بنورك فى صحراء التيه فابحث عنه هناك فى صدرك واخرج كإلة وثنى أقوى من كل الأشياء .. اسطورة عين الكون النوارنية . مرحاً. من أنت . تفرز أعباء الإنسان المصرى طهراً ونقاءً وبقاءً غضباً. عيناك الهلاميتان محفورتان فى شكل بيضاوى.

مرسوم فى طين الأرض المصرية تتصبب عرقاً من وحل.. تبعث فى الدفء كلماتك أتذكرها.

فأذوب فى قدسية حب مصر .. فى حياة مصر. فى حب مصر وخيوط النور المجدول على وجنات حبى أطهر من ماء النيل.. أنت الثورة حب، الثورة مصر الثورة. أنت وأنا وأحمد غانم.. نحن لا يوجد.. هم أشياء تعقبنى . اثورة إليك وحنينى للمصرية فيك نحب مصر.. أمنا حبنا الأبدى.. أريد لقاءك انتظر حياتى الطيبة فى مصر الفرعونية.. كان بودى أن أشترك معك فى طبع كتاب " حدث كما حدث ولكن لم يحدث أى حدث" وأتذكرك فى كل الأوقات . لم أبطل السجائر فهى

متعتى الوحيدة أقبل هديتك الإهداء الذى ستهيدنى إياه فى الكتاب ماذا تعمل مع جماعة المسرح الجديدة.. ما هى مشاريعك الجديدة..

أمل دنقل (١٨) عندكم فى الاسكندرية.. ناغشوه.. تحياتى فى النهاية للأسكندرية والنيل ولك ولمصر..

سامى أحمد عبد الحليم

الوحدة ٦٧٦٣ جـ ٦٢ (ب)

سافرت إلى القاهرة للحصول على أوراقى المدرسية . وجدت خطاباً من فاروق حسنى.

كتب فيه ..

أيها العصفور المجنون..

أعجبتنى كثيراً كلماتك وعبثك ذو الدم الخفيف.. أكتب لك وأنا صائم ولست ادرى لماذا.. لكننى أحاول الرجوع للواقع.. وهذا مستحيل لأن رجوعى للواقع جنون.

أصابنى التكلس وأنا فى مكان مارد كالثلج.. احتاج لكلمات دافئة ليست كلمات الحب ولكنها كلمات غريب.. أتعرف أن الناس الآن انفضت من حولى ولا أجد أحداً أكلمه.. حتى سمير بجوارك الآن فى معكسر لا أعرف مكانه الآن.

ولكننى أعمل فى صمت وأتمنى وقت الفراغ حتى أعمل شيئاً لس لى ولكن للأجيال القادمة.

لأننا الآن نعيش فى وسط وجوه كلها تحمل سمات الأبقار ولا أدرى لست من هذا الطوفان .. غريب حقاً أن يصلنى خطابك اليوم ولكننى سعيد سعيد حقاً وأرجو أن تكون دائماً على اتصال بى لأنك إنسان لا استطيع أن أكرهه.

سعدت كثيراً كثيراً بخطاب ممدوح بدران دائماً يكتب لى بين الحين والحين.

سعدت كثيراً لأنى أسمع عنه أشياء جميلة.

وقد تكلمت مع وكيل الوزارة بالأمس بشأن ممدوح بدران ورأيت الإعجاب الشديد بادياً فى عينه فاسترحت واطمأننت.

زرت القاهرة أول أمس ولكن لم أمكث إلا ليلة واحدة مضيتها فى إيزافيتش فى الساعة ١٢ مساءً وكان معى أحمد غنيم..

أحسدك على حريتك

تحياتى وتمنياتى لك بالتوفق.

فى كل جديد تبحث عنه

المخلص

فاروق حسنى

١٩٧١/٣/٢١

وصلت الرسالة متأخرة كثيراً .. أربعة أشهر .. لا يهم..

بحثت عن يسرية المغربى فى القاهرة وجدتها مشغولة مع فرقة السويس قابلنى بالصدفة الشاعر عبد العزيز عبد الظاهر (١٩) وعرفنى بنفسه وفاجئتنى بقوله أنت مؤف مسرحية " ٦ رجال فى معتقل)؟ فقلت نعم.. فأخذ يعانقنى ويقبلنى وينادى فريق التمثيل ويقدمنى لهم.. كان عبد العزيز عبد الظاهر ضمي رمصر الغائب فى ذلك الوقت كان يلتقى بى بفرح طفولى.. خرجت مع يسرية جلسنا فى (استرا) فى ميدان التحرير حدثتها عن الكتاب وإننى سأهدى لها المسرحية كانت فرحة ومشغولة جداً وتركتنى فى ميدان التحرير بعد حوار قصير جداً. واتجهت إلى إيزافيتش لم أجد أحداً أعرفه وبينما أنا أخرج إلى ميدان التحرير قابلت سيد شحم وكأننى طفل وجد أباه ظللت أحدثه عن مشاريعى الكتابية وظل يشجعنى كعادته.

وسافرت للإسكندرية . كانت النقود التى معى حوالى تسعين قرشاً والقطار ستين قرشاً واحتاج إلى العودة فى هدوء وبسلام.. فى السكة الحديد فى زحام القاهرة وسط آلاف البشر تتوه ، تصفعنى الوجوه فأتذكر أحمد غانم أو كما يسمى نفسه أحمد أحمد . الذى كانت تشغله (مجاميع الوجوه) وكأننى تذكرته ، فقررت أن أزوره ولكن السكن بعيد فى "دولار" منطقة دولار أو عزبة دولار نحن أبناء الطبقة الوسطى نحمل على أكتافنا العبء اللسواء شئنا هذا أن أبينا.

ركبت القطار ومضيت وكأننى أتذكر صوت هذا الفنان التشكيلى فوجدت رسالة منه فى الاسكندرية أحمد أحمد يكتب إلى أوزوريس.

يا مثقفى العالم.

اتحدوا

من أجل أنقاذ الحضارة الإنسانية

بل من أجل خلق الحضارة الإنسانية من جديد من وسط الركام

احمد احمد

المثقفون الأطهار والأطفال أجمل ما فى عالمنا الآن احمد احمد

الثقافة روح الكلمات.. معان وأحاسيس لا مصطلحات وأثواب

أحمد أحمد

أخى أوزوريس
لست أدرى لماذا .. الطبيعة شقية أم الطريقة الكتابية (تشكيلياً) أم. أم . وها أنا فى النهاية .. أكتب إليك رسالة . ولست أدرى أى أزمة بين الفعل والكلمة أو الطهارة والموت عزائى إننى أشعر دائماً بأن الله معى..
آخر كلمة قالها فيدل كاسترو فى مراجعته لنفسه عام ١٩٥٣..
أدينونى ..
فلا أهمية لذلك.
فلسوف يبرئنى التاريخ
أليس هذا صوت كل صادق
عزاؤنا .. التاريخ .. السماء .. المجردات
خلق العالم من طين وفى طين سيدفن ولكن السماء والأرواح لها كون آخر هى سائرة فيه.
من أحمد احمد.. ماذا أقول لك : تماسك . تمالك.. ولا تحزن فالله محبة.
وبعد العناء .. عناء.. يأتى السلام.
أحمد احمد
مررت على المطابع . أسعار كبيرة لطبع ثلاثة آلاف نسخة مائتا جنيه ، مائتان وخمسون ثلاثمائة. كان معى مائة وثلاثون جنيهاً اشتريت قميصاً وبنطلونا وحذاء وبلوفر أسود باقى حوالى ١٢٥ جنيهاً.
جاءنى برنامج نادى السينما بالقاهرة العدد ١١ المرسم ١٩٧٢ / فيلم حبات الرمان.
رسالة من يسرية المغربى على غلاف البرنامج
كيفك يا صديقى الطيب
أعجبنى جداً هذا الفيلم ، فهو كالتجربة الصوفية ، اعتقد أن مخرجه السيد حافظ بتاع أرمينيا ، أتذكرك دائماً عجوز منهوك القوى منكمشة مغتربة.. تعتبر فى ركن مظلم داخلى ، جواباً لا ربما لأحد سواك فأنا منغلقة عليها.. أراقبها.. تخيل حتى الكلام اليوم وردودى على أمى .. أصبحت بالإشارة.
لا أريد الكلام وكتبت بالإنجليزية بما معناه (كل كلام يجعلنى أشعر بالغثيان).
انتظر خطوطك
يسرية المغربى

فى مطبعة الدميسكو .. وجدت السعر المناسب مائة وعشرين جنيهاً لطبع ثلاثة آلاف نسخة .. بدأت أجلس بالساعات فى المطبعة.. وأشعر بالضياع الجزئى بين جماعة ألف باء فن فى قصر الأنفوشى .. ليلاً.. صباحاً فى السابعة ومحاولاتى نقل أوراقى إلى كلية الآداب أو التربية فى جامعة الاسكندرية.

كان المشرف على المطبعة إيطالى الجنسية يتكلم بلغة عربية مكسورة بعض الشئ وكان ينظر لى نظرة غريبة لماذا الإصرار على البروفات والجلوس أمام الماكينات فى انتظار العمال.. تركت تلميذى فى المسرح عطية المصرى يقوم بالمتابعة فى المطبعة.

جاءتنى رسالة من لفاروق عبد العزيز (٢٠) جاء فيها ..

فى عالم صغير قاس يصيرهم البطل.. البحث عن زمان آخر.

الحياة

الموت

نحن الأبطال المشوهون

البحث عن زمان آخر

عندما سكون العالم أكبر منى .. فإن معادلة نفسى له تفقد. وأختل.. أصير صفراً.. انتحر.. عندما يكون العالم أصغر منى فإننى أملك نسخة الزمن الآخر.

هل نخلق الزمان الآخر..

نذيب مرارتنا وثمرة إخفاقنا فى أن يكون العالم أصغر منا فى أجمل الكؤوس .. كأس التاريخ.

أعلمى يا أماه

وجدتها

هذه صرخة أحدهم

عندما ننبش الوعى فينا.. ترتعش المياه فى مآقينا وتضطرب الأوراق وتسحبها رياح ضعيفة.. وتعلو وجهى صفرة الموت.

هل تعلم يا أوزوريس أنه يضعنى داخل نفسى فى صندوقها التابوتى.. ذلك اللون الأصفر.. التاريخ تقول فى شاعرية فرصته أخرى.

وقف دنكومب – المسكين الرافع يتمتع بإغراء نداءات الجولات الميسورة مستجيباً لوهم قوته العائدة.

أياً تماسى التاريخ المذهب الممتلئ بالقيوح القرمزية .. تحطم.

سوف يسيل وعيناً مثلما حطم النظام جرة الفلاح الملأى باللبن سالت وقالت دمائى وانشقت من بين شرايين جدران حجرتى.. وزأرت كعجل حبيس فى ظلام.. كان فعلى أن لوحت بقبضتى فى وجهه.

بينما كانت بطولة طفل هى أن لوح بقبضته فى وجه الظلام والشيطان خواء الطفل لا أقدر عليه اندفاعه ثورته.. جرأة عينيه .. لكمته العظمة كل هذا لا استطيعه.

أخشى الطفل وأخافه

هل تذكر هذا الشريط الممزق كالإله بكل صوره الضخمة العظيمة .. الميتة.

فى عالم صغير قاس تتأكد هويتى

بحثاً عن منابع الحكمة الأولى .. فى بلاد بعيدة .. يمتلك واحد منهم مفتاحاً ذهبياً صدئاً .. اسمه القدرة .. أن انتحر ـ أو أن أتشوه.. يصرخ الطفل حاملاً ذاتى.. بكل قوته وعنفوانه اقترب منه تجده القوة الوحيدة الميسورة فى عالمنا أبحث فى ذاتك عن الطفل الخالد.. هل تذكر ديف طفل الكون ورضيع القوان .. جلس الملأ الأعلى. ابن حارتنا المسدودة. تلك اللامعة الوعى فينا.. فى عالم صغير قاسى الطفولة أزلية..

كان جان جينيه يرى أبطاله فى مرايا مدينة الملاهى.. هل سمعت عن قاعة المرايا إنها أيضاً عصارة التاريخ.. أبطال التاريخ يجتمعون هناك ليقرروا مصير العالم..

هتفت يومها للوجه والجمال والإنسان.. وصرخت الذكار فى التشوه.. وقررت أن أضيع.. أن أتعادل خطاً أفقياً كما حدث فى المرآة.. أن أختزل إلى عنصر واحد غير متوحد بالضرورة.. أن أصير خطاً من خطوط.. لقد اتسمت عناصرى على الانسحاق.. ولم أكن أملك سر المعادلة الكيميائية .. وكان على أن أشرب من كأس التاريخ المذهب الملئ بالقيوح القرمزية.. وعندما عدت إلى قاعة المرايا لم أجد نفسى.. وقلت إنك تحتل نفسك.. أجل عنها.. تعثر عليها.. وهكذا ضاعت معالمى.. ويصرخ كل منا فى وجه الآخر.. هل أنت أنا.. تعثر عليها.. وهكذا ضاعت معالمى.. ويصرخ كل منا فى وجه الآخر.. هل أنت أنا عندما تتفتت ذاتك تصبح بلا ثمن وبلا فدية أن تصير خطاً فى مرآة.. أفقاً.. مطلباً مستحيلاً وعندما صرخ المسيح.. من يضيع نفسه يجد نفسه.. كان يصرخ من فوق جبل الكرمل ورائحة الزيتون تملأ أنفه والهواء يمحو معالم ثوبه غير المخيط مانحاً إياه معالم أخرى بدا تماماً كتمثال "ساموش أمى" النصر.. وكانت تلك هى حقيقة معاناتنا الحقيقية هكذا كان المسيح بشراً خالصاً مفتت الذات فى عالم صغير قاسى ويتبول.. يعيش راتسو

ويتجرع كأس التاريخ الملئ بالقيوح القرمزية .. لأنه دورة المياه.. فهو ليس بحاجة لأن يبو على جثثنا.. إنه يملك قدراً مناسباً من قواعد التعامل والإتيكيت وعناصر اجتماعية أخرى.
لست تافهاً بالطبع أيها الفأر
فأر ديزنى الذكى المناضل غير الهياب.. الطفل ذو الصدر البارز بعضلاته الرخوة التى لا تخيف جوان..
ميكى الفأر .. الطفل
راتسو .. الفأر أنا
تجمد قلمى عند راتسو.. عندما رأيته فى منزلنا عثرت عليه
وعندما رأيته فى منزل ميتاً وضعت يدى على جثته وقلت :
فى حقيقة موته يكمن بعثك .. أنت بعثك أنت يا صديقى المنافق الجبان.
لم ترتعش أهدابك يا راتسو تنظر لى كأنى إلهم العظيم تأخذ منى إذناً بالحياة وعلى الجدار الذى تدفقت منه دماً فى ذات يوم ، (ذات يوم .. حقاً) رأيت أيامك الأخيرة .. الأيام الأخيرة ليومى.. هزيلاً غير عابئ بالموت ، حقيقتك عذرك إن الحياة لم تقبلك .. فهل تضب يا صديقى ؟
أنا عربى
من مدينة عربية
من قرية عربية
شوارعها بلا أسماء
منسية
سجل أنا عربى
سجل
فهل تغضب
لم يكن راتسو يحلم فى أكثر من أن يجرى ذات يوم تحت الشمس ولكن المجارى مغلقة أياً راتسو.. هل تغضب..
فى عالم صغير قاس.. تلعب الفئران وتقتل الجياد.. كان دون كيشوت يمارس بطولته من فوق جواده.. لابد أن جواده الآن " تمثال أمام دار للأوبرا" وكان الملك لير يهجر جواده كى يصيح هبى يا رياح هبى.. ولينشق جنباك هبى سوف نرى الملك على المسرح شيخاص شاهداً حقيقة موتنا وسوف يكون سكسبير هنا تأثيراً

وليس رومانتيكياً عاصفاً كما يقولون.. تلك قيم أدبية مخلة مستقيمة ، شكسبير فى هذه اللعبة أب للتأثيرية أو بغض النظر عن رثاثة وتقليدية التعابير لقد صار بالنسبة لنا نقطة تلاش ، الشئ الوحيد الممكن فى عالم صغير قاس . لقد أختزلته بطولته عنصر أو إلى خلية موت بلا خط أفقى.

أرأيت ! لقد عثرت على ذاتى فى المرآة عندما تحوت إلى خط الأفق. تلاشياً ليس سهلاً أيها الأفق وحين كان بلا أفق ، نقطة لم تدخل رحم الطبيعة ، فملأت الرياح غيبة وتيبست الدموع على وجنتيه فصار دمية . دمية تنض عنها التراب صباح عيد ونذكر رائحة البخور . هل ذهب كالآخرين . لقد ذهبت دهشة الطفل ولم يعد سوى أمل وحيد أن تختبئ .. هل كان لير يملك ، أن يرتد جنيناً من مصيره؟ أين جواده؟ لقد رحل إلى أمريكا حيث يمارس اللعب الرخيص ويتزين بألوان المومسات لكى ينجح فى ممارسة لعبة إثبات الوجود كل ليلة.. جسدى موجود .. أنا موجود ثمة أغنية يرددها على سمع الجنرالات والتجار.

أنا جواد الملك لير.

لى ردف كبير.

أنا فصيح عندما أصيح.

انا جواد الملك لير.

لى ردف كبير

فى عالم صغير قاس.. رأيت الجواد المترهل من كثرة الاستخدام والحاجة إلى مكان وقبل أن أغادر المدينة وجدت حقيقته الوحيدة الناقصة.

أنا.

وذات يوم رأيت رجلاً فى أقصى الشارع يشير للعابرين بإصبعه الفخيمة يثبت ذات كل منهم. ثم يضحك ولم يكن مخموراً .. وكبائع لجلدنا مع الساعات حملت بنكى وكل ثروتى وذهبت أتصفح المرور به وبسرعة لمحت فى عينيه دمعة جليدية ومضيت أنتشى

عن تمثاله وحدثنى

ترى هل أصابت عين الرجل إحدى شظايا مرآة الساحر الضرير.

التى نثرها فوق العالم فى فرح مجنون واغر ففرت القلوب.. وحدثنى أنا أم يا رتى هى شظايا قنبلة. حملق فى ولد أعلق.. ولكنى ضحكت عليه ، بينما هو كالوع الميت لقد سجنته أميرة الثلج مثل كامى وجيته.

يا راتسو.. فى غرفة الجليد مثل غرفة المرايا. نحن سجناء لا ضيوف.
هل أملك إيقاعات أخرى.
هل أملك أن أفوز.
عندما أبحث عن زمان آخر.
أن أكتب للأطفال عن الحزن والأيام الكسيرة والزمان المسيح وعنى أو أن أتقبل.
أو أن أبيع ليل نهار.
هيا يا أوزوريس نلمس جثثنا فى توابيتها المختلفة فربما كانت هى بطولتنا الوحيدة عند البحث عن زمن آخر.
فى عالم صغير قاس.
سافر رحل بمركب له عظيم.. ومعه فيه خلف من أخلاط التجار فى كل بلد فلم شعروا إلا وريح قد خرجت عليهم.
وهدت فى الحج البحار المطية.
وصالة تجار البحر ونخبته ونداؤه وزجره بينهم وبينه البحر. وهول البخلاء وأمواجه ترفعهم إلى الحساب وتضعهم إلى التراب وهم يجرون فأر وضباب طوال ليلهم.
فلما طال عليهم الليل وهم يجرون فى قبضة الهلكة قدمكم عليهم الريح العاصفة والجار والبحار الزاجرة والأمواج الهائلة.
واستسلموا للموت.
فى عالم صغير قاس.. من لى بالسيف المبصر.
تقول الجوقة ومازالت أصوات كلماتها ترن فى أذانى.
أيتها الكلمة الحلوة. كلمة زيوس ماذا تحصلين من دلف الفتة من ذهب إلى قلبى ليملؤه الإشفاق.. إنى لأرتعد من الخوف أن أبولو شافى الملل.. أنبئنى بهذا السر يا ابن الأمل الذهب اللامع.. أيها الصوت الخالد.
واحسرتاه إنى لا احتمل آلاماً لها قطاف. لقد سرت الصدى فى الشعب كله وعجز العقل عن أن يخترع سلاحاً يذود به عن إنسان. لقد جمعت ثمرات الأرض فهى لا تنمو .. وهمدت الأمهات منهن.
فى عالم صغير قاس.. سوف تحيا يا من خلف نمرة ١٦.
(كان منزلنا رقم ١٦ شارع محسن محرم بك)
أيها الشهيد المجهول.

هل تريد أن تعثر على ذاتك.
هل تريد أن تحيا.
أنا لا أعرف إلا الحاجة.
ولعل الذى أهديه تماماً هو كلمات فارغة وخواء.
فلست مستقيماً.
عندما نبحث عن الزمان الآخر.. دون ان تبتر إصبعنا التى هى دلالة وجودنا كله.. جسور المعاناة الإبدية. أصرخ كما يصرخ الطفل ليموت الظلام والوحوش المادية والمعنوية.
إنه يصرخ ويحدث صوتاً غريباً حتى تخاف
وهل فى الزار يصرخون حتى تخاف الأرواح.
ولير كان يصرخ حتى تخاف الرياح.
ودون كيشوت كان يصرخ حتى تخاف الرياح.
ودون كيشوت كان يلوح بسيفه اللامع وبصرخته حتى يخاف المجهول.
وها نحن نصرخ كأى رجل بدائى حتى تخافنا العناصر.
تلك العوامل الأبدية التى قسمت على اختزالنا إلى خطوط ونقط وجسور المعاناة الأبدية.
ها أنذا قد حضرت خطأً .. فى بداية مرآة سأكون نقطة تلاشٍ أو انقطة انبثاق.
أوزوريس مزق رنين كلماتى وشتته فى شارع مزدحم بالأصوات، وعندما تشق صدرك رياح البحر وراء رائحة اليود. أذكر شيئاً ما فربما كان نافعاً وقتها فى الصراخ فى لمس الجثث فى تجرع كأس التاريخ الذهبية الملأى بالقيوح القرمزية.
فتلك هى بطولتنا الخالدة.
الفاروق عبد العزيز
أوزوريس سأكتب عنك كتاباً (٣٠٠ صفحة) دراسة كبرى.
وأحمد غانم يرسم كل أعمالك ونصدرها فى كتاب واحد يضم أعمالك.
القاهرة ١٩٧١
إضاءة :

١- مسعد خميس : يعمل حالياً فى تجارة السيارات وله اهتمامات بالمسرح.
٢- ممدوح بدران : شاعر مهاجر فى إيطاليا ويكبت بالإيطالية.
٣- يوسف عبد الحميد : قدم رحلته فى أربعة أعمال مسرحية.

٤- فاروق حسنى : وزير الثقافة حالياً فى مصر.
٥- سمير عابدين : مهاجر فى ألمانيا وترك الشعر.
٦- صبرى سالم : مدير عام فى شركة إسكندرية العامرية.
٧- يوسف باهر : مدير عام برعاية الشباب حالياً.
٨- حمدى منصور : كان شاعراً جيداً واختفى صوته.
٩- مراد منير : آخر أعماله المسرحية " الملك هو الملك"
١٠- منير السندبيس : يعمل مدرساً للموسيقى.
١١- على الجندى : حصل عى جائزة الدولة التشجيعية فى عام ١٩٨٩ فى الفنون الشعبية.
١٢- رمضان الفرن : من أشهر عمال المسرح فى الاسكندرية .
١٣- صافيناز كاظم : تركت النقد المسرحى واتجهت للنقد الأدبى.
١٤- سعد الدين وهبه : من أشهر كتاب المسرح العربى.
١٥- على شلش : كان من أشهر نقاد المسرح.
١٦- منحة البطراوى : اتجهت للتمثيل وتركت النقد.
١٧- محمد جبريل : من أشهر كتاب الرواية فى مصر.
١٨- أمل دنقل : كان من كتاب الشعر فى الستينات.
١٩- عبد العزيز عبد الظاهر : كان من ألمع كتاب أقاليم مصر فى الشعر والمسرح.
٢٠- الفاروق عبد العزيز : من أشهر نقاد السينما فى الوطن العربى.

من المسرح التجريبى
مسرحية فى محاولة
سيزيف

سيزيف القرن الـ ٢٠	سيزيف .... الـ ٢١
القرن ٢٢	ق.......................٢٣
.................؟ ٢	........................؟؟

كلمة :

أغنية الإسفنج الأزرق .. ملقاه على الشاطئ المجهول .. أحلام لقديس غافل فقد قيثارته المجنونة الخواطر.. يبصق حين ينام طفلاً وقوقعاً وقوس قزح وفقاعة صابون أرجوانى أراه فى عينى نبياً وابتسامة ، سحابة حامل قد ضاجعتها ريح الحقيقة.. وأتربة الذكور فى رحلة السباق للغزلان البرية.. أراه فى عينى نبياً وابتسامة سحابة فى اليوم المطموس المعالم.. المعروف الخواطر.. الطيب الأنفاس.. سجينة المنافذ... عيونك سحابات للرفض المجدى إبداعاً.. خاطرنا معاً حين سكنا وادى الحمقى وأعلنا أننا بلهاء.. واتخذنا البلاهة موقفاً وارتديت قناع اللعبة السخيفة.

السيد حافظ

١٩٧١

إهــداء

إلى الذين نجوا من طوفان السقوط.. دون أن يتنازلوا أو يسامحوا أنفسهم ونجوا بأنفسهم من الجنون والمرض والموت والسجن بعيداً عن الدوران فى فلك الإفلاس، والحديث عن الإنجار إلى هذه الأمة المسلمة العظيمة التى كانت خيبتها فى معظم مثقفيها المرضى بالشك والحقد والضغينة ، لا يعملون ولا يريدون للآخرين أن يعملوا، إلى الذين سخروا منى منذ عشرين عاماً عندما كونت أول مسرح تجريبى فى مصر ، والآن أصبحوا يتحدثون باسم التجريب ويزوّرون التاريخ زوراً أو بهتاناً ، وينسبون لأنفسهم حركة التجريب فى المسرح ، لقد اعتزلت الكتابة والمسرح من هم أجدر منى وأفضل ، لأننى رأيت المسرح مزدهراً والنقد شريفاً ومتألقاً والحركة المسرحية واعية وواعدة ، فقررت الإنسان بعيداً تاركاً الحرية للآخرين ، لا أكون حجر عثرة فى طريق بعض الكبار الصغار أو الصغار الكبار والى الملتقى مع الكبار الكبار.

السيد حافظ

الاسكندرية ١٩٩٠/١/١

بطولة : إنسان وبنطلون.

- قميص وولاعة – قدم حاف وعلبة سجائر (مطموس المعالم أقصد الإنسان)
- فتاة وعلبة سجائر وثوب عصرى مضطرب التكوين وكلمة أنا.
- شرطى ومسدس وعصا وشارة قانونية (إلى أن كتبت هذا السطر لم أعرفه جيداً)
- الموظف (رجل مكتمل الرجولة) وضحكته وقلمه وأوراقه وعيناه البلهاء.
- رجل كبير وشعره الأبيض وحقيبته الهامة وكرافتة غالية الثمن وحذاء يلمع وصلعة واضحة.
- زوجة الرجل الكبير واهتمامها بزوجها وذراعه اليمنى وصورته التى علقت على صدرها.
- شاب وسيم وفتاة ٢ قطعة من الحديد واسطوانته وكاميرا.
- طفل ومظلتان .. إحداهما شتوية والأخرى صيفية.

الزمان : ربما الصباح .. ربما المساء فى اليوم المذكر المتمرد المعتكف فى صدر طفله المرسوم فى عين امرأة تشترى زهوراً.

المكان : بالطبع كان هناك مسافر.. وكان هناك ميناء أو لم يكن.

المسرح : <u>فى الخلفية :</u>

الجزء الأول : ستار شفاف إبراز خيال الظل.

الجزء الثانى : برواز صورة يظهر فيه رجل يغير ملابسه (ملابس رجل بدائى يظهر بها فى أول العرض ثم يغيرها فى أثناء العرض إلى أن يصل إلى ملابس العصر الحديث ، وفى بعض الأحيان نراه يركب مزيجاً من الملابس المختلفة لحضارات مختلفة ونشاهده وقد علق على صدره كرة دائرية مرسوماً عليها الكرة الأرضية)

<u>فى المستوى الذى يليه تجاه الصالة :</u>

مكتب مرتفع لا يظهر خلفه سوى رأس موظف وابتسامته التى أصبحت شارة صناعية ، وإذا حاول أن يمد يده ترتفع علية وكاد

المكتب يتضحم ابتلاعاً للمسرح ، نرى فى رقبة الموظف إذ اقترب منا دفتر لوائح معلقاً على صدره ويكاد يبتلع أجزاءً من جسده وقد وضع بشكل منمق.

فى يمين المسرح على المستوى الأو تجاه الصالة :

كان هناك شرطى واقفاً – شاهدته مرة طويلة القامة نحيفاً ، وأظن أنه كان سميناً ومعتدلاً فى مرة أخرى وكان قصيراً فى مرة ثالثة ، وربما كان الثلاثة معاً وكان الصوت وا حداً والحركة واحدة فكانوا واحداً ممتازاً (الامتياز والروعة فى هذا العقصر لكل ما هو مكرر وطبيعى وغير مجهد التفكير للإنسان)

فى مقدمة المسرح : كرسى للاستراحة طوله طول خشبة المسرح وعرضه ربع متر تقريباً بلا ظهر.. يبدو أن الظهر كان موديلاً فاختفى .. فقررت هيئة الميناء حذفه تمشياً مع الموضة.

بدء العرض البشرى : (مرحلة الضوء الأزرق الأبيض)

(تخرج فتاة ذات ثوب عصرى مضطرب التكوين.. مرة شاهدتها سمراء ومرة بيضاء ومرة صفراء لكنها لم تكن ثلاثة فى مرة، أبداً.. أما الشرطة فقد شاهدته ثلاثة ا لأول قد علق على صدره شارة قانونية والثانى علق مسدساً فى جانبه والأخير علق عصا..

ملاحظة : (الفتاة علقت على صدرها كلمة.. (أنا) (ويخرج الإنسان من أحد جوانب المسرح.. نرى على صدره كرة مرسوم عليها الكرة الأرضية .. الكرة نسها التى على صدر الرجل الذى فى الخلفية.. يسير الإنسان تجاه الفتاة ينظران إلى الرجل الذى فى الخلف يضحكون جميعاً نلاحظ أن الرجل الذى فى الخلف عار.

(مرحلة الضوء الأزرق الخافت)

الإنسان : (وجهه للجمهور) تتبخر أرواحنا ملحمة البقاء والتشكيل أسطورة العيون المانحة الأمان ورحلة الشمس فى شريان الوعى.

الفتاة : (وهى فى مكانها) خطوتان للهجرة .. هاجرت مواسم ولون أعياد طوفت فى القاع والنخاع رحلة الصيف والشتاء.. لهثة

الخريف والربيع دروب قائمة التنوع والتفرد.

الإنسان : (تتجه تجاه الرجل) أشعلونى عند مداخل الأبواب (يضحك الرجل الذى فى الخلف) أبواب الموانى وبدء الكلمات.. ترتيلة الشوق البرى الطريد.

الفتاة : (وجهها للصالة) بحثت عن وجهك فى الرمادى.. بحثت عن جوربك فى ساق الأخضر الساذج.. بحثت عن قميصك فى صدر الأحمر الفاجر بحثت عن يديك فى يد الأبيض المطعون بالتميع.. بحثت عن شفتيك فى فهم البنفسج الأحمق.. بحثت عن سيجارتك فى فم الشمس الليلة.. بحثت عن لحظتك فى الشروق والبزوغ الغروب والزحف.

(ظلام) (مرحلة الضوء الأبيض الرمادى)

: (نرى الفتاة جالسة بمفردها.. الشرطة "الثلاثة" ينمق ملابسه وما بين الحين والدهر ينظر للموظفين)

الإنسان : (يدخل يجلس بجوار الفتاة التى جلست القرفصاء على الكرسى) (صمت دقيقة) ما اسم الساعة الساعة الآن ؟

الفتاة : ساعة السكون السكون والصمت.

الإنسان : بل ساعة الفوضى والرفض.

الفتاة : ساعة الهروب (ينظر لها) الوجه نفس الوجه.. العين نفس العين.

الإنسان : إنها ساعة اللعنة اللعنة (تنظر له) أعطينى سيجارة أمضغ فيها قلقى قلقى.. أصغ فيها مردى وأحرقه منتشياً.

الفتاة : (تنظر له) علبتك فى صدرك فى عينيك يا سيدى.. متضخمة بأشيائك (تمد يدها تعطى له سيجارة .. لا تنظر له.. لا ينظر لها .. يأخذها)

(يشغل السيجارة) (لحظة السيجارة) (صمت دقيقة للسيجار)

الإنسان : هل تعرفين قصة قصة ؟!

الفتاة : أعرف أننى أننى.

الإنسان : عرفت عرفت (صمت دقيقة) لنثرثر سوياً لنثرثر.

الفتاة : ولماذا هذه اللعبة اللعبة السخيفة ؟

الإنسان	:	لنلعبها تقديساً ملوثاً للصمت الصمت.. وحباً للثرثرة الثرثرة.. (صمت دقيقة أو نصف) ما وظيفتك ؟
الفتاة	:	أمارس اللحظة.
الإنسان	:	مارستنى اللحظة دائماً.
الفتاة	:	لحظة اللحم فى اللحم.
الإنسان	:	أدافع منى عنى.. أبحث عنى عنى.. أبحث فى نفسى أجدنى عنواناً لمحل مغلق ومنزل مهجور.
الفتاة	:	للمتعة المتعة.
الإنسان	:	من يحفر فى ثدييك ثمن اللحظة .. من يتنفس فى أذنك سر الورق الممنوع من يصبح ابن اللحظة المفقودة المفقودة فيك.
الفتاة	:	الكلاب.
الإنسان	:	نباح نباح وصدق وجنون الصمت.
الفتاة	:	الأسماك المهاجرة من المحيط إلى المحيط.. الراحلة من النيل إلى النيل .. المسافرة من البحر إلى البحر المسافرة من النهر إلى النهر..
الإنسان	:	رحلات القاع والهجرة والانطلاق.. مراسم تتويج حرية " أسيرة الهلاك"
الفتاة	:	وأوراق الشجر الجاف الجاف.
الإنسان	:	هــه
الفتاة	:	والخبز الجاف
الإنسان	:	(يصمت)
الفتاة	:	والأخشاب المقطوعة من الغابات المجهولة الأزهار.
الإنسان	:	غابات .. غابات .. بلون الخريف بلون السحاب السحاب تقئ الفزع فى صدر الذباب.
الفتاة	:	والأزهار البرية والطحالب الذرية التكوين.
الإنسان	:	والرجال الرجال.
الفتاة	:	رحلة السائل المنوى فى فم الملح.. لا أفضلهم ولا أفعل معهم شيئاً .
الإنسان	:	لعلك تبغين ملاكاً يسافر فى كل ليلة مدينة.. يذبح عقيدة ..

يموت تمرداً.. يعود انحناء.

الفتاة : ملاك .. ملاك.. لا .. لا.

الإنسان : لا طموح فى زهرة.. والدروب متحررة فى مدينة كتب رجالها على صدورهم إنهم متمردون لكنهم بلا صوت.

الفتاة : أريده هو .. هو ..

الإنسان : ذلك الشيطان العملاق العملاق.. القزم القزم من يسكن كهف ضلوع الإنسان.

الفتاة : لا شيطان.

الإنسان : من لا.

الفتاة : أريد لا.. أريد الله.

الإنسان : رائع.

الفتاة : هل انت أنت الله.

الإنسان : لا.

الفتاة : صدقك معلق فى طوق زهور فى صدر شاعر مطعون العقيدة.

الإنسان : (يصمت .. الفتاة تكمل الثرثرة)

الفتاة : ما اسمك اسمك.

الإنسان : لا أعرف.

الفتاة : اسم أبيك.

الإنسان : مازال مختفياً فى أسنان مشط قذر قذر.

الفتاة : أليس لك أب أب..

الإنسان : ربما نعم وربما لا.

الفتاة : أنجبتك أماك من رجل أو من كلب أو من حمار أو من ملعقة.

الإنسان : ربما من هذا.. ربما من ذاك.. ربما من حفل جنسى "كوكتيل".

الفتاة : لى أب سياسى سياسى.. يجيد كل شئ بكل شئ.

الإنسان : غنوة ملوثة من البحيرات.. صدرها من صدر الضفادع.. عيناها من عيون الناموس .

الفتاة : نعم .

الإنسان : إلى أين أنت مسافرة.. عيناك حائرة . أغنية الهجرة فيها كافرة كافرة.

الفتاة : مسافرة .. مسافرة إلى الله .. الله.

الإنسان : رائع .. كم تتكلف هذه الرحلة ؟ معى (يفتش جيبه) علبة سجائر محشوة عبثاً وطموحاً ورؤية خلاقة وأملاً ويأساً وتساوياً لكل شئ وولاعة بالبوتاجاز تمتد منها النار تأكل وجه الإنسان .. تحرق شارباً مزيفاً مدعماًَ.. تكفى هذه الأشياء ثمن الرحلة ؟ أننى أمزح.. أمزح (يتدارك الموقف) أنا لا أرغب.. لا أرغب كم تتكلف الرحلة ؟؟ (لا تنسى الرجل الذى فى الخلف مازال يغير ملابسه)

الفتاة : العمر .. العمر.

الإنسان : ويدفع هذا العمر اضطراراً.

الفتاة : فى مسيرة الاستمرار والتآلف والتناسق والتحرر والتدخل والانطلاق والتكثف.

الإنسان : الاستمرار والتآلف.

الفتاة : التناسق والتحرر.

الإنسان : التكثف والانطلاق.

الفتاة : الصمود والثقة والتجربة.

الإنسان : إلى الله .. ستحملك الطائرة.

(مرحلة الضوء الأبيض الساذج)

الفتاة : منذ أسبوع الأسبوع وأنا أحضر لكن الطائرة لا تحضر .. لقد قررت اليوم أن أغير طريق طريقى.

الإنسان : إلى أين .. إلى أين .. الطريق .. الطريق.

الفتاة : ليس لك شأن.

الإنسان : ارتفعى بأنوثتك فوق الموقف وعياً وعياً.

الفتاة : إلى الجحيم.. (مرحلة الضوء الأزرق.. الأبيض .. الأخضر الصافى) إلى الجحيم مسافرة .. مسافرة.

الإنسان : خذينى معك.

الفتاة : تريد !! الجحيم الجحيم.. لماذا ؟ لماذا أيها المجهول الخطوات.

الإنسان : أريد أن انتمى إلى العالم.. العالم لفظنى لفظنى.. سكنت محبرتى وانتهيت لها.. رفضت محبرتى أن تأوينى.. فقدمت نفسى ذراعاً

متسولة ومزمار شحاذ فى أثناء مسير الصمود الصمود.

الفتاة : فلتسكن داخلك حجر بطارية وأنبوبة كحول.

الإنسان : أصبح داخلى خارجى.. أصبح اسمى هو عنوانى ورقم سيارتى ورقم تليفونى أذنى.

الفتاة : فقاقيع صابونية أشياء الانتماء.

الإنسان : ضعى أحلامك فى يديك .. أسكنك حقيبة.. أسكن شبكة عينيك نافذة مغلقة مغلقة تفتح لعابر السبيل الباحث الباحث.

الفتاة : أرغب فى الجحيم راحلة بمفردى أرغب فى الجحيم صوت مغن وناياً.

الإنسان : أرغب فى الجحيم أن يرانى الله بعين مليئة بحب صفحة بيضاء .. بحب تقويم متمرد .. بحب ستار مسرح.. بحب الكلمات.. أكثر من حب .. كل .. أكثر من حب كل من.. من .. يذهبون إليه بلا عينين .. بلا آية مصرية التكوين.

(مرحلة الضوء الأبيض الأصفر المكثف)

(للفتاة) لقد مررت فوق الأحلام العاجزة أبيضاً متفتحاً.

الفتاة : جزء من العالم نعيش فيه يسمى الجحيم والجزء الأخر داخلك مفقود ورحلات التجاوز ابنة عالمك الداخلى .. الداخلى.

الإنسان : حقائبك أين ؟؟

الفتاة : كل يوم يفتشونها .. يبحثون عن أسرارى الخفية.. يبحثون عن أشياء لا أعرفها فى أول يوم فتحوا الحقيبة وجدوا مجموعة من الذباب النادر محفوظاً فى علبة مليئة بالمخاط.. وفى آخر يوم عثروا على نظارة رجل أعمى والعينين فيها.

الإنسان : إلى متى يبحثون.. وعن أى شئ يبحثون ؟

الفتاة : عن الموت .. عن قنبلة .. عن رصاصة. عن لهثة ممنوع ممنوع.

الإنسان : (تتحرك الفتاة تحاول أن تنهض) إلى أين ؟

الفتاة : إلى الجحيم (تسير .. تمر من أمام الشرطى.. يدعها تمر)

الإنسان : (يقوم تتجه إلى الممر .. يحاول أن يمر من أمام الشرطى)

الشرطى : إلى أين تذهب.. عيناك إعلان هزيل .. هزيل.

الإنسان	:	أسافر.. أسافر .
الشرطى	:	حافى القدمين .. القدمين .. أين جواز سفرك عنوانك القادر على الثقة فيك.
الإنسان	:	لا تخف (يقف الثلاثة فى وجهه – بالطبع أقصد الشرطى – يشعر الإنسان بالعجز) إننى ذاهب إلى الجحيم .. جوازى معى هنا.. (يشير إلى جيبه ويمد يده يخرج علبة سجائر) خذ خذ أشرب سيجارة سيجارة.
الشرطى	:	لا.. (يبتعد عنه سريعاً) من أنت ؟ ما جنسيتك.. ما وظيفتك؟ (ينظر فى الجواز الذى يعطيه له الإنسان صامتاً) (يقرأ . يفزع) أعرف أنك جاسوس جاسوس أو..
الإنسان	:	(مقاطعاً) لا تحلم بالمعنى الساذج فى تبصيرى يا سيدى.
الشرطى	:	أين حقائبك . حقائبك اللعينة ؟؟
الانسان	:	حقائبى عيناى ويداى وقدماى.
الشرطى	:	إلى الموظف أمامى .. أمامى.
الإنسان	:	لا تحلم بالمعنى الساذج فى تبصيرى يا سيدى.
الشرطى	:	أين حقائبك .. حقائبك اللعينة ؟؟
الإنسان	:	حقائبى عيناى قدماى.
الشرطى	:	(إلى الموظف) أمامى .. امامى.
الإنسان	:	(يمد يده بسيجارة) أشرب سيجارة محشوة بالنسيان أسنانك غارقة فى شركة دخان.. أغسل أسنانك فى الصباح والمساء فى الصبح المساء فى الصباح الصباح والمساء المساء.. اغسل أسنانك بالأسماك والعربات والرحلات.
الشرطى	:	(يمد يده يأخذ سيجارة) (يضع السيجارة فى جيبه) لم أتمكن من غسلها فى الصباح الصباح هيا أمامى جريمة جريمة أرفع يديك يديك استسلاماً (يرفع المسدس فى وجه الإنسان) لا تحاول أن تحدث صوتاً لزملائك (يسير الإنسان أمامه صامتاً)
الإنسان	:	(هامساً للشرطى) السيجارة التى فى جيبك بها متفجرات وإذا لمستها ستنفجر (يشعر الشرطى بفزع) وحين أرغب فى نسفك سأنسفك (يسير إلى الموظف) (دقيقة صمت).. (الشرطى أصيب

بذهول أو بذعر دنيوى.. يصلان إلى الموظف)

الموظف : ماذا حدث ؟

الشرطى : يريد أن يسافر يسافر.

الموظف : وبعد (لا ينظر للجواز الذى أعطاه له الشرطى)

الشرطى : (يشير للجواز) أنظر

الموظف : وأين تبغى الرحيل يا لون الغموض؟

الإنسان : إلى الجحيم (ينظر والجواز الموظف).

الشرطى : ما رأيك فى هذا (يشير إلى الجواز)؟

الموظف : إنه قناع .. اسم مستعار لعملية تخريب (يهمس للشرطى) إنهم إنهم.

الشرطى : ولنفرض أنه الجحيم حقاً.. كل المسافرين هنا يرغبون فى الذهاب إلى الله.. فإذا سافر هو إلى الجحيم فإنه سيجعل الرب يظن أننا نعامل البشر بقسوة السلطة السلطة.

الإنسان : (للموظف) خذ سيجارة محشوة بالغفلة.

الموظف : (للإنسان) لا أشرب لا أشرب.

الشرطى : (للموظف) لا بل تشرب دم الامتصاص (يمد الموظف يده يأخذ سيجارة يضعها فى فمه يتذكر الشرطى تلك السيجارة التى فى جيبه يهمس للإنسان) هل ستنفجر المتفجرات يا سيدى.

الإنسان : ليس الآن (فى هذه الأثناء يشعل الموظف السيجارة.. ينام الشرطى على الأرض)

الشرطى : أحذر المتفجرات .. ستنفجر.

: (لا تنسى الرجل الذى يغير ملابسه فى الخلفية)

الإنسان : (ينام على الأرض بجوار الشرطى) ليس الآن.

الموظف : (دون اهتمام لما حدث ينظر إلى الجواز) ما اسم .. إنها بلا اسم اسم بلا جنسية جنسية بلا وظيفة وظيفة !!

الإنسان : لابد لى من اسم ؟

الشرطى : أؤكد إنها عصابة دولية .. دولية.

الموظف : (للإنسان) سيجارتك طيبة النكهة.. ماذا بداخلها.

الإنسان : العبث الذى أرفضه إبداعاً آخر.

الموظف : جواز بلا هوية .. بلا وظيفة .. بلا توقيعات بلا أختام اختام.

الشرطى : إنها !!

الإنسان : فلنشرب أى مشروب من شمس شمس أو قمر قمر.

الموظف : جريمة فاضحة .. أشرب شمساً شمساً.

الإنسان : شمساً شمساً.

الموظف : بل قمر قمر.. إنها جريمة (ينظر الشرطى للإنسان)

الشرطى : غير مسموح بشرب الشمس الا للسلطة السلطة والشرطة الشرطة.

الإنسان : عليك أن تحضر الشمس ضحكة سخرية من وضع قائم.

الموظف : (الشرطى) ولتشرب مشروباً لك.. اشرب الانتحار.. الانتحار. (الشرطى يذهب لإحضار المشروبات .. عندما خرج كان ثلاثة) كم عمرك عمرك؟

: (موجهاً حديثه للإنسان)

الانسان : عصور ممتدة على جسر اللعبة الخشنة للإنسانية.. الإنسانية.

الموظف : أقصد فى أى عام.

الإنسان : ربما العصر الحجرى .. الحجرى.

الموظف : أنت متأكد؟ (يحاول أن يكتب)

الإنسان : ربما العصر الذرى الذرى (يتوقف الموظف عن الكتابة)

الموظف : ما اسم السيجارة التى تشربها (يمد يده للموظف بالعلبة .. يأخذها جيبه ويضع العلبة أمام الإنسان) أريد أن أساعدك أساعدك.

الإنسان : فلنكتب ولدت فى عصر كانت حياة الإنسان تساوى مخالفة إشارة مرور أو حجراً حجراً أو كلمة واعية أو صرخة صرخة صدق.

الموظف : أين ولدت.. حاول أن تغرس داخلك وجوداً.

الإنسان : أين يولد يولد الناس.؟؟ (يدخل الشرطى يرتدى سترة الجرسون ويحمل أكواباً من المشروبات أمامه.. يبتسم يضع الكوب الغريبة أمام الموظف) يخلع الشرطى (رأيته هنا فرداً واحداً السترة سترة الجرسون يرميها بعيداً يعود شرطياً)

الموظف : فى المنازل يولد الناس.

الإنسان : ولدت فى دورة مياه.

الموظف : فى الشوارع.

الإنسان : ولدت فى بالوعة.

الموظف : فى أى شارع وأى مدينة.

الإنسان : فى شارع الانتظار مدينة التلوث التلوث.

الشرطى : (للإنسان) أنت تمزح تمزح.. السيجار لا ينفجر أليس كذلك؟

الموظف : (للإنسان) من أنت ؟

الإنسان : لقيط حضارى.. لقيط حضارى.

الموظف : أين تسكن تسكن؟

الإنسان : النجوم المظلمة والمحيطات الجافة والأرض المثلثة وبطون الكلاب والقوارب المثقوبة والأضواء الباهتة.

الشرطى : عصابات الكلمات الغامضة والرموز الخفية.. رجال العقيدة المجهولة المجهولة السوداء.

الموظف : ترنيمات .. تلميحات.. أشياء مقززة مقززة.. لكن الموقف مسكوناً بالغموض والمعنى.. (ينظر للإنسان) ما اسمك؟

: (لا تنسى الرجل الذى فى الخلف بغير ملابسه.. رأيت الشرطى هنا ثلاثة مختلفى الحركة)

: (مرحلة الضوء الذاتى.. بقعة ضوء على الإنسان فقط)

الإنسان : اختنقت بالسؤال الساذج الهزيل.. فلتنته فيضانات والثرثرة فى عينيهما مللاً وراحة ودماراً فطرياً رضعت من ثدى الوجود أغنية بربرية .. دغدغت الفوضى الفوضى وعرفت الألوان تكراراً منسجماً من كثرة التنافر وركبت سفينة الأشواف فى السطور إننى اختنق.. دعينى (يجرى يرمى علبة السجائر)

الشرطى : إنه يجرى تجاه الطائرة الطائرة.

الموظف : إنه يصعد.. يصعد (يتحدثون بلا صوت)

الإنسان : (نسمع صوته دون أن نراه) رسالة منى ألف ورقة صابون تواليت.. رسالة منى أف ورقة استعمال لدورة المياة.. رسالة منى ألف ورقة مرسوم عليها سهم كتب عليها من هنا.. تفضل..

بعد خطوات.. أهلا وسهلاً.. رسالة منى.. اللا محدود هدفى.. لأن الشئ المحدود فقد معناه فى رحلة الاستمرار غثياناً من كثرة التكرار.

الشرطى : (للموظف) لقد دخل الطائرة وقفل الباب.. الطائرة النادرة التى بلا قائد لن يدخل أحد بعده .. مازال باب الخروج مفتوحاً.. عد من صدر المغامرة.

الموظف : عد ولتصبح فى الدورق القذر قطرة.

: (يدخل الممر .. بعض الشخصيات) لقد هبطوا من باب النزول هبط الركاب.

(مرحلة الضوء الأبيض الساذج الأصفر)

(يدخل على المسرح رجل كبير اهتمامه فى حقيبة كتب على صدره ورقة ضخمة " ممنوع الدخول " وتسير بجانبه زوجته التى تتعلق بذراعه اليمنى وتعلق صورته على صدرها.. كما يدخل أيضاً شاب وسيم علق على صدره قطعة حديد وقطعة خشب فى شكل معقول ومعه فتاة ٢ وقد علقت على صدرها اسطوانة كبيرة وكاميرا.. كما يدخل طفل ما بين سن الخامسة وسن الأربعين.. هذا هو عمره تقريباً .. يمسك فى يديه مظلتين واحدة شتوية والأخرى صيفية يتحرك الشرطى تجاه الموظف.. يتحركون جميعاً إليه)

الرجل الكبير : شئ سيئ سيئ.

المرأة العجوز : شاب مجنون.. إنه شاب مجنون.

الفتى : (تبدو أناقته فى الكلمات الكلمات) إننى فى حالة خجل خجل.

الشرطى : ماذا حدث (يحدث امتزاج تأكيد الذات فى صوت همهمة متداخلة بينهم)

الرجل الكبير : هذا الشاب الذى دخل الطائرة دخل.

المرأة العجوز : شئ مفزع مفزع.

الفتى : لقد .. لا أستطيع أن أقول أقول.

الموظف : ماذا فعل (يظهر فى الحال الرجل الذى يغير ملابسه والإنسان وهو يخلع ملابسه.. وسترى فى أثناء العرض أن الإنسان

سيخلع ملابسه إلى الرجل ويعطيها له فى أثناء الحديث)

الإنسان : (وهو يخله قميصه)
لقد أصبحت الآن متحرراً متحرراً.. انطلق من فزع اللحظة يأخذنى تيار النشوة النشوة فلتغنوا معى.. الشمس كلمة.. القمر غنوة .. الليل مدينة مستهلكة .. الإنسان حجر ملقى فى قاع سفينة حربية .. غنوا وارقصوا (مرحلة الضوء الأزرق)

الموظف : هذا المجنون المجنون.

الفتى : أغلق باب الطائرة.

الفتاة : إنه لا يخجل .. لا يخجل.. خلع كل ملابسه.

الموظف : خلع كل ملابسه.. ملابسه (مرحلة الضوء المستوى الأول زرقاء)

الإنسان : (يظهر فى الخلفية فى خيال الظل وهو يخلع ملابسه ويعطيها للرجل الذى يرتديها) آه لقد حلمت فى الصيف بالخريف الخريف .. وحلمت فى الخريف بالشتاء الشتاء وحلمت فى الشتاء بالربيع الربيع.. وحلمت فى الربيع بالصيف الصيف وحلمت فى الصباح بالظهيرة الظهيرة.. وحلمت فى الظهيرة بالغروب الغروب.. وحلمت فى الغروب بالليل الليل وحلمت فى الليل بالفجر الفجر.. وحلمت فى الفجر بالصباح الصباح وحلمت فى الحلم بأن الحلم الذى أحلمه انتهى.. (ظلام عليه)
(مرحلة الضوء فى المستوى الثانى)

الفتاة : (التى كانت تجلس معه) أين هو..
: (تجد المجموعة) أين هو .. ألم تشاهدوه إبحث عن حقيقة سر أسرار البشر.. صدره صندوق مفتوح مغلق.. اسمه فى عينيه سحابة دموع رافضة الهبوط رافضة الاختفاء.. بلا هوية.. بلا هوية .. بلا وظيفة (ضوء فى الخلفية عليه)
(وهى مازالت تتحدث بلا صوت)

الإنسان : سبحت فى شريان الحقيقة ملاحاً تائهاً عرفت فى داخلى الحقيقة الحقيقة رفضاً جائعاً متشرداً.. غرقت فى عيون الصغار البريئة براءة حتمية ولونت فى الابتسامات الذبيحة الذبيحة صعلوكاً

وسقطت فى نس الهاوية بلا عالم بلا عالم.
(ظلام عليه)

الفتاة ٢ : لقد ركب الطائرة .. الطائرة هذه التى بلا قائد.. بلا أحد يسوقها.

الفتاة : ركب الطائرة .. الطائرة هذه.. التى بلا قائد.. بلا أحد يسوقها.

الجميع : نعم.. نعم.

الفتاة : إنها متجهة إلى الله.. وهو يرفض الذهاب إلى هناك رغبة.. كان يريد الجحيم .. لقد نسيت أن أقول له.. إننى لم أذهب إلى الجحيم وإننى حبيبتك الباحثة عنك بلا عربة شرطة.. انتظرتك بلا وجه .. صحيفة.. بلا حقيبة أتيت هنا إننى سيزيف حبيبتك.

الإنسان : (يقع ضوء عليه) كل يوم كل لحظة.. كل ساعة .. كل طرفة عين .. يولد فى سؤالك.. ألف مليون علامة استفهام تولد فى كل يوم.. إضافة إلى عالم الاستفهام الذى فى داخلى.. أرحل فى كل سؤال دهراً أو بحثاً ومحاولة.. أجد الاغتراب.. لأننى أجد براءة حتمية ولونت فى الابتسامات الذبيحة الذبيحة صعلوكاً.. وسقطت فى نفس الهاوية بلا عالم بلا عالم.
(ظلام عليه)

الشرطى : (وهو يمسك بالتليفون) (مكملاً حديثه)
: أهملت فى عملى عملى.. لقد هرب من أمامى.. أمامى ركب ا لطائرة دون أن يدفع ثمن المشروبات (يترك الساعة) سيلعنك ولداى المسكينان ولدى الأكبر سيزيف.. وولدى الأصغر سيزيف (يبدأ فى الصلاة)

الرجل الكبير : (للموظف) أيها السيد سأشكوك.

المرأة العجوز : إن زوجى من أكبر المحامين ومرشح مرشح للقضاء.

الفتاة ٢ : إن خطيبى صحفى صحفى كبير كبير.. لن يسكت.

الموظف : وما الحل يا سادة (بيأس..) ما الذى يمكن أن تفعله؟
: (تداخل الألصوات فى الإجابة)

الرجل الكبير : ستؤجل الرحلة بالطبع للأسبوع القادم (يمد يده بالجواز)

الفتى : وأنا الآخر.. الآخر (يكرر نفس حركة اليد ويعطى الموظفة التذكرة والجواز)

المرأة العجوز : شئ سخيف سخيف.

الفتاة ٢ : شئ سخيف سخيف .. (يأخذ الموظف الجوازات ويبدأ فى الكتابة وينادى)

الموظف : جواز الأستاذ سيزيف سيزيف (يتقدم المحامى ويمد يده) وجواز الأستاذ سيزيف سيزيف سيزيف (يتقدم الشاب الصحفى ويمد يده ويأخذ الجواز)

الفتى : (يأخذ الجواز) أشكرك أيها الخطيئة الذميمة الذميمة.

الفتاة : (تقترب من الطفل) .. (قلت سابقاً إننى لم أعرف سنه ربما خمسة أعوام أو خمسة وأربعون أو ما بين ذلك) ما اسمك ؟؟

الطفل : لا أعرف.

الفتاة : أين تسكن ؟؟

الطفل : لا.. لا ..

الفتاة : إلى أين تذهب ؟؟

الطفل : أعرف .. أعرف..

الفتاة : (مكملة) هل لك أب وأسرة وأسرة ؟؟

الطفل : سوى اسمى اسمى.

الفتاة : أنت الطفل الذى تركه أبوه فى ماكينة الحلاقة.. حلاقة الذقن.. أنت الذى أنجبك إفراز الشعر فى اللحم.. (تنظر ليده) ما هذا الذى فى يديك (يمد علبة سجائر الإنسان) علبته.. علبته (يفتحها .. تجد ورقة) إنها ورقته ورقته (يلف الجميع الجميع حولها) (يحاورونها)

الجميع : ما اسمه ما اسمه ؟؟

الفتاة : (تختبئ الورقة فى صدرها) اسم من .. من اسم..

الجميع : اسم ذلك المجرم المجرم (مرحلة الضوء الرمادى)

الإنسان : (من الخلف .. يظهر عارياً ويبدو أن ملابسه قد خلعها. جميعاً وقد لبسها الرجل الذى فى الخلفية) عرفنى المتسولون سيداً سيداً عرفنى الأغبياء.. إنساناً.. عرفنى البلهاء عاقلاً عاقلاً.. لكنهم لم يعرفونى وأنا لم أعرف نفسى (ظلام عليه.. مرحلة الضوء الأخضر)

الجميع : ما اسمه (يخطف الموظف الورقة من الفتاة ينظر فيها) اسمه سيزيف سيزيف الميلاد العصر الحجرى الالكترونى الـ (يضحك الرجل الذى فى الخلف) يهبط على المسرح من الخلف أو من الأمام حسب إمكانيات المسرح.. نجد فى صدره كرتين مرسوم عليهما الكرة الأرضية .. يخرج الرجل الكبير وزوجته العجوز والفتى وخطيبته أو زوجته لا أعرف بالضبط.. يعود الرجل الكبير بعد لحظة يتوجه الموظف (مرحلة الضوء الرمادى)

الرجل الكبير : ما اسمك أيها الرجل (يتقدم له) حتى أقدم شكوى للمدير عن إهمالك؟

الموظف : سيزيف سيزيف سيزيف (يخرج الرجل الكبير)

الشرطى : (يختتم صلاته) عبدك الفقير يا إلهى سيزيف سيزيف سيزيف.

الفتاة : (تعود جرياً وهى تمسك الطفل فى يديها تتركه فى منتصف المسرح .. تجرى إلى الممر تختفى.. يجرى الطفل تجاه الممر ثم يعود إلى المنتصف .. يجرى إلى الجمهور ثم يعود إلى المنتصف .. يجرى إلى الجمهور ثم يعود إلى المنتصف.. يجرى إلى الموظف ثم يتراجع إلى إلى المنتصف يجرى إلى الشرطى ثم يرجع إلى المنتصف)

: (يجمد المشهد .. يدور الطفل فى دائرة .. الرجل الذى فى الخلف يقف تجاه الشرطى والموظف وهما جامدان (لحظة جمود اللحظة)

الرجل الذى فى الخلف : أنا المحقق القانونى سين .. سين سيزيف (يكررها)

الطفل : (وهو يدور مكرراً) لا . لا . لا.

: يقفل الستار وقد كتبت عليها لا.

: (نجد فى أثناء خروجنا من المسرح لافتات كتب عليها بجميع لغات العالم لا)

نهاية العرض

الاسكندرية

(التجربة رقم ٦) ١٩٧١

التجريب والعبث فى المسرح العربى
من خلال مسرحية " سيزيف " للسيد حافظ

بقلم : حليمة حقونى

اعتمد السيد حافظ الأسطورة مادة ثرية استقى منها مضامينه الإنسانية، فكانت منطقه الأساسى فى مجموعة من المسرحيات ، ذلك لأن " الأسطورة تتمتع بحركة وحيوية تجعل المؤلفين يتجهون إليها لنحت أشكالهم الدرامية من هذه المادة، وتوظيفها فى الكشف عن رؤيتهم والإطلال منها على قضايا عصرهم ومجتمعهم ، وهم بذلك الاتجاه يحاولون تفسير الأسطورة تفسيراً جديداً يربط بينها وبين مشكلات عصرهم ويقبون بينها وبين الأطر الفنية السائدة ، فالأسطورة بمثابة القالب الرمزى الذى تنصب داخله الأفكار البشرية ..." (١)

وأسطورة سيزيف تعتبر من أهم الأساطير ذات المضامين الإنسانية التى اتجه لها مجموعة من المبدعين فصبوا فيها أفكارهم وتصوراتهم قاصدين بذلك التعبير عن عبثية هذه الحياة ، ومهزلة الإنسان فيها ، فهو يعانى ألوان العذاب والضياع والاحتقار ، دون أن يصل إلى نتيجة واضحة ، وهو فى ذلك كسيزيف الذى حكمت عليه الآلهة بحمل الصخرة إلى أعلى الجبل، وعاش حياته كلها معذباً مع الصخرة التى لم يتمكن من إيصالها إلى القمة.

لكن ، من هى هذه الشخصية الأسطورية التى أصبحت المصدر الأساسى الذى استند إليه الروائيون والمسرحيون والشعراء والناس فى حياتهم العادية لضرب أمثلة عن المأساة والعذاب غير المجدى ؟ لماذا حكم على سيزيف بحمل الصخرة إلى أعلى الجبل .؟ وكيف استفاد حافظ من هذه الشخصية الأسطورة فى مسرحية " سيزيف" ؟

" سيزيف " كلما سمعنا هذا المصطلح أو ذكرناه إلا وتبادر إلى ذهننا شئ واحد وهو المتمثل فى كون هذه الشخصية اسطورة تعبر عن الشقاء والعذاب وتعانى عبثية الحياة ، إلا أننا نغفل العديد من المميزات التى التصقت بها ، حسب ما يمدنا به المتخيل الأسطورى.؟.

فسيزيف يعرف بذكائه الخارق الذى بواسطته استطاع تأسيس مدينة "كورينته" التى كانت تحمل من قبل اسم " ايفيرا" ، وهى المدينة عرفت الظلم والقهر فى عهد حاكم يدعى " كورينتوس" هذا الأخير لم يوص بوارث يرث الحكم من بعده، فلما تخلصت منه الرعية تولى " سيزيف" الحكم فأبهر الكل بذكائه الخارق وفطنته الكبيرة، هذا الذكاء وهذه الفطنة هما اللذان ساعداه على التخلص من الشخصية

(١) الدكتور سعد أبو الرضا ، الكلمة والبناء الدرامى رؤية نقدية تحليلية مقارنة . الطبعة ١ ص : ٨١ ، دار الفكر العربى.

الأسطورية التى عرفت بالاختلاس وسرقة أملاك الآخرين، وكان يدعى "أوتومبكوس" " الذى اشتهر بقدرته العالية على التقنع والتمويه من أجل استغفال ضحاياه للسطو على ممتلكاتهم، وخاصة قطعان الماشية التى كان يتفنن فى تغيير ألوانها الأصلية. هذا اللص، قرر أن ينفذ فكرة الإجماع على الدهاء السيزيفى، فخطط بوسائله المحكمة لاختلاس قطيع كبير من ماشية سيزيف، ثم أخفاه بين قطعانه بصورة لا تدع مجالاً للشك أو الريبة. إلا أن نشوة انتصاره ووهم أطمئنانه لم يدوما طويلاً ، لأن سيزيف لم يلبق أن باغته بتعرفه التلقائى على ماشيته التى كان قد وشم على طرف خى من حوافرها حروف اسمه الكامل تحسباً لمثل هذه المفاجآت"[١] وما كان من هذا اللص سوى أن اعتذر لسيزيف وعرض عليه ابنته "انتيكلى" عسى أن ترزق منه بولد يرث من أبيه فطنته وذكاءه.

كما يتجلى دهاء هذا البطل أيضاً فى فضحه لأسرار الآلهة وإزاحة القناع عن عيوبهم التى لم يكن أحد يعبأ بها باعتبار أنهم آلهة معصومون من الألخطاء ومن بين من كشف سيزيف عن فضائحهم نذكر كبير الآلهة زيوس الذى اختطف ابنة إله الأنهار وعندما مر بمدينة كورينته، رآه سيزي الذى كان حرس المدينة فى الليل من اللصوص ، وكشف سره لإله الأنهار، من هنا أخذ كبير الآلهة فى التخطيط للانتقام من هذا التمرد الذى شوه سمعة إله الآلهة ، فأمر "ابن الليل" ، وداهية الموت بالقبض على روح سيزيف والنزول به إلى ظلمات العالم السفلى"[٢].

فهل سيفلح الموت فى إيقاع هذه الداهية فى حباله ؟.

من المعروف أن الأساطير تتضمن مجموعة من الخوارق التى لا يمكن للعقل السليم تصديقها ، ومن بين هذه الخوارق ما تقوله أسطورة سيزيف من أنه تمكن من أسر اللموت ، فكان لهذا الخبر صدى طيباً فى المدينة التى سيحيى أفرادها دون ترقب شبح الموت المخيف، إلا أن كبير الآلهة وإله الحرب أجبرا سيزيف على فك أسر الموت، وبهذا وقع فى حبالهما ، إلا أن سيزيف وهو فى قبضة الموت لم يفقد ذكاءه ففكر فى حيلة للهروب، طلب من إله الموت أن يرخص له بالذهاب للانتقام من زوجته التى لم تحترم مراسيم دفنه، وهو ما لا يليق بمقامه باعتباره ملكاً كبيراً، فسمح له الإله بذلك، إلا أنه بمجرد خروجه من العالم السفلى ، انفجر ضحكه معبراً عن فرحة الانتصار .. ولما دبت الشيخوخة إليه حكمت عليه الآلهة

---

(١) رشيد المومنى- سيزيف يتحدى صخرة الألم. مجلة الجامعة – العدد ١٩ سنة ١٩٩١ ص
(٢) نفس المرجع والصفحة.

بالعذاب الأبدى. ويتجلى ذلك فى "إصدار حكم يلزمه بدفع صخرة كبيرة إلى قمة جبل الجحيم.. حتى إذا تدحرجت إلى أسفل عاد ليرفعها من جديد تحت لهيب شمس الجحيم السوداء. انتقام وحشى ومسعور يتحرق إلى إطفاء شعلة عقل مشاكس ومقلق، وتعطيل قدرات فكر متوهج بإرغامه على هدر طاقته فى دفع صخرة صماء نحو قمة شامخة ترفض استقبالها ، حتى لا ينشغل أبداً بفضح الآلهة أو الأنذال من البشر[١].

فالسيد حافظ إذن انطلق من هذه الأسطورة الفنية وحورها بشكل يستجيب لمنظوره للحياة الإنسانية ، فبعد مخاض يزيد عن عشرين عاماً ، أنجب هذا المبدع تجربة جديدة كانت أعم وأشمل وأنضج من سابقاتها، وهى المتمثل فى مسرحية "سيزيف القرن العشرين" وما بعد القرن العشرين إنها تجربة تضمن الاستمرارية عبر الزمن ويظهر ذلك من خلال العنوان :

" سيزيف القرن الـ٢٠	سيزيف .... الـ ٢١
القرن ٢٢	ق.........................٢٣
................؟ ٢	.........................؟؟ "[٢]

والمسرحية تأخذ بعد إنسانياً عاماً ، ويظهر ذلك من خلال أسماء الشخصيات فهناك " الإنسان" "الرجل" ، "الفتاة" ، "الفتاة ٢" "الشرطى" ، " الرجل الكبير" ، "الطفل"..

وهو بذلك يضفى على هذه المسرحية صفة الإنسانية المطلقة فلا يقيدها باسم معين قد يربطها بلغة أو إقليم ما "لأن الإبداع الانسانى الحق هو الإبداع الذى يجد فيه الإنسان – أينما كان – همومه ومعانته" [٣]. فالمؤلف إذن يكشف النقاب عن معركة الإنسان الوجودية ، وعما يقابله من صراعات مادية ونفسية وحضارية ، فهو يقربنا من هذه القضايا الإنسانية العامة من خلال شخصية "الإنسان" فى علاقته بالجنس الآخر المتمثل فى الفتاة التى تمثل الاستسلام والصمت ، فى حين يرمز "الإنسان" للتذمر والقلق".

الإنسان : (يدخل يجلس بجوار الفتاة التى جلست القرفصاء على الكرسى)

---

(١) نس المرجع والصفحة السابقين.
(٢) المسرحية . العنوان .
(٣) الأستاذ مصطفى رمضانى، جدلية الخفاء والتجلى فى مسرحية ظهور واختفاء أبو ذر الغفارى. السيد حافظ بين المسرح التجريبى والمسرح الطليعى د. عزيز نظمى، مركز الوطن العربى للنشر، رؤيا ج.م.ع ص: ١٨٨.

(صمت دقيقة) ما اسم الساعة الساعة الآن ؟

الفتاة : ساعة السكون السكون والصمت.

الإنسان : بل ساعة الفوضى والرفض.

الفتاة : ساعة الهروب (ينظر لها) الوجه نفس الوجه.. العين نفس العين.

الإنسان : إنها ساعة اللعنة اللعنة (تنظر له) أعطينى سيجارة أمضغ فيها قلقى قلقى.. أصغ فيها مردى وأحرقه منتشياً.

كما يقدم لنا هذا الإنسان فى علاقته مع السلطة المتمثللة فى الشرطى الذى يحاصره بمجموعة من الأسئلة :

الشرطى : إلى أين تذهب.. عيناك إعلان هزيل .. هزيل.

الإنسان : أسافر.. أسافر .

الشرطى : حافى القدمين .. القدمين .. أين جواز سفرك عنوانك القادر على الثقة فيك.

الإنسان : لا تخف (يقف الثلاثة فى وجهه – بالطبع أقصد الشرطى – يشعر الإنسان بالعجز) إننى ذاهب إلى الجحيم .. جوازى معى هنا.. (يشير إلى جيبه ويمد يده يخرج علبة سجائر) خذ خذ أشرب سيجارة سيجارة.

الشرطى : لا.. (يبتعد عنه سريعاً) من أنت ؟ ما جنسيتك.. ما وظيفتك؟ أين حقائبك .. حقائبك اللعينة ؟؟

الانسان : حقائبى عيناى ويداى وقدماى.

الشرطى : إلى الموظف أمامى .. أمامى.

فـ "الإنسان" إذن هو رمز إيحائياً لكل المتبوعين والمقهورين المتمردين الثائرين، لكل إنسان تحاصره الشرطة وتفتش ممتلكاته وتطرح عليه اسئلة روتينية مملة حول الاسم والجنسية والسن، وما يقوم به وما ينوى القيام به ، ومن ثم إلصاق مجموعة من التهم به ، كالتجسس أو حمل المتفجرات أو الجنون... وهذا ما اتهم به "الإنسان" فى هذه المسرحية.

من هنا نجد البطل فى هذه المسرحية " الإنسان" شخصية ثورية متمردة على السلطة وهو لا يختلف كثيراً عن أبطال حافظ فى المسرحيات السابقة ، لأن هناك مجموعة من الخصائص ، يتسم بها كل أبطال المؤلف ، ولعل ما قاله محمود قاسم

فى مقال له بعنوان " ملامح البطل فى مسرح السيد حافظ" ينطبق على الشخصية المحور فى هذه المسرحية، يقول : " والبطل فى أدب السيد حافظ .. هو المتحرر الحالم العاشق المثقف الفنان المثالى الفنتازى ، والمؤلف فى أكثر من أعماله التى قرأتها له، يركز على بطله وحده دون كل الشخصيات الأخرى التى فى العمل الأدبى.. فسوف نرى أن الإنسان الذى يتمرد عليه لا يتمتع إلا بصفات سطحية من صفات الشر أو العنف .. فهو لا يسيل الدماء، ولا يقتل احداً، هو فقط "ظالم" لا أكثر، وعلى بطله أن يتمرد على هذا الظلم.

وإذا بدأنا بصفة التمرد عن بطلنا الموجود فى كل هذه الأعمال، فهو كما أشرنا متمرد من نوع خاص يبحث عن المثالية غير قانع بالظروف التى تحيطه مهما كان يسعى إلى الأفضل.. "(١). والمقال ينطبق أيضاً على مسرحية "سيزيف"، ففى هذه المسرحية نجد المؤلف يركز على شخصية " الإنسان " بشكل مثير للانتباه، فى حين يسخر بقية الشخصيات لخدمته ومساعدته، ثم إن هذا الإنسان المتمرد الثائر لا يخرج عن مواقفه السلبية فهو يكتفى بالكلمة فى مواجهة من يثور عليهم " بمعنى أن ثوريته لا تخرج كثيراً عن دائرته.. لا تصل إلى الطاغية إلا من خلال الكلمات ويتحول المسرح كله إلى هتافات أكثر من كونها حركة"(٢).

ويظهر هذا من خلال استجواب كل من الشرطى والموظف للإنسان، الذى يجيب أجوبة غامضة تافهة ، وفى بعض الأحيان أجوبة تعبر عن القلق والتذمر كما فى قوله مثلاً معبراً عن تضايقه بكثرة الأسئلة المملة :

" الإنسان : اختنقت بالسؤال الساذج الهزيل ... أين ولدت؟ وما اسمك؟ ما العقيدة.. ما هدفك.. ما الوسيلة.. فلتنته فيضانات البحث الهزيل ومواسم السعادة وعرس الشتاء .. يأخذنى الصمت والثرثرة فى عينيهما مللاً واحة ودماراً فطرياً رضعت من ثدى الوجود أغنية بربرية.. دغدغت الفوضى .. الفوضى وعرفت الألوان تكراراً منسجماً من كثر التنافر وركبت سفينة الأشواق فى بحر الرقص اللانهائى .. اللانهائى.. رفضت أن تتبانى السطور إننى اختنق .. دعينى.." (٣)

إلا أن البطل فى هذه المسرحية وبعد سيل من الكلمات المعبرة عن الرفض المستمر والقلق والاختناق، وللتخلص من وضعه ، يلجأ إلى الهروب الذى هو أيضاً نوع

---

(١) محمود قاسم ، فى مسرح السيد حافظ ـ الجزء الأول مكتبة مدبولى ص: ١٠٣ ، ١٠٤ ، ١٠٥.

(٢) نفس المرجع ص : ١١٢ – ١١٣.

(٣) المسرحية : (ص ١٠١ – ١٠٢).

آخر من السلبية التى ترافق أبطال حافظ، فى أغلب مسرحياته، فـ"الإنسان" يلجأ إلى الطائرة ولا يسمع إلا صوته الذى يقو : "... رسالة منى.. اللا محدود هدفى لأن الشئ المحدود فقد معناه فى رحلة الاستمرار غثياناً من كثرة التكرار"(١).

فهو يلجأ إلى هذه الطائرة " النادرة التى بلا قائد" للتخلص من المحدود الذى أصبح متجاوزاً، ومن التكرار الذى يؤدى إلى الغثيان، وفى هذا رفض لعبثية الحياة وبحث عن اللامحدود والمطلق.

ومباشرة بعد هذا الحدث – أى هروب الإنسان – يدخل المؤلف مجموعة من الشخصيات (الرجل الكبير ، زوجته ، الشاب الوسيم ، فتاة (٢) ، الطفل) هؤلاء الذين اكتفوا بالتلفظ ببعض الكلمات أو الانطباعات حول الحدث، أى هروب الإنسان من بين أيدى الشرطة، هذا الإنسان الذى أحس بنشوة الفرح بعدما تخلص من كل القيود ، بما فى ذلك ملابسه ، يقول :

" الإنسان : (وهو يخلع قميصه) لقد أصبحت الآن متحرراً متحرراً.. انطلق من فزع اللحظة يأخذنى تيار النشوة ، فلتغنوا معى.. الشمس كلمة.. القمر غنوة.. الليل مدينة مستهلكة .. الإنسان حجر ملقى فى قاع سفينة حربية.. غنوا وارقصوا".

فـ"الإنسان" بعد أن ابتعد عن الحياة اليومية، ونظر اليها من بعيد استنتج بأن حياته لم تكن سوى عبث واستمرار يتكرر بنفس الطريقة ، وإن كل شئ مآله إلى الاندثار والزوال ، يقول : "الإنسان : آه ، لقد حلمت فى الصيف بالخريف.. وحلمت فى الخريف بالشتاء الشتاء، وحلمت فى الشتاء بالربيع الربيع وحلمت فى الظهيرة بالغروب الغروب.. وحلمت فى الغروب بالليل الليل وحلمت فى الليل بالفجر الفجر، وحلمت فى الفجر بالصباح الصباح، وحلمت فى الحلم بأن الحلم الذى أحلمه انتهى. (ظلام عليه"

أخيراً بعد أن استحضر المؤلف كل الشخصيات ، قدم للقارئ مفتاحاً للعنوان الذى تحمله هذه التجربة – أى سيزيف – وذلك عندما أفصحت كل الشخصيات عن اسمها الخفى ، مما يثير غرابة القارئ أن كل هذه الشخصيات ، تحمل اسم سيزيف بما فى ذلك الفتاة التى تقول متجهة بكلامها إلى الإنسان :

" إننى سيزيف حبيبتك" والشرطى الذى يفصح عن اسم ابنيه الأكبر والأصغر واللذان يحملان اسم سيزيف، ثم يشرع فى الصلاة وبعد إنهائها يقول " عبدك الفقير يا إلهى ، سيزيف ، سيزيف ، سيزيف"

---

(١) المسرحية : (ص ١٠١ – ١٠٢).

ثم إن الموظف وهو يوزع جوازات السفر على الحاضرين يناديهم باسم "سيزيف" وأخيراً يفصح الرجل الذى فى الخلف عن اسمه ألا وهو "سيزيف" فيحضر الطفل وبيده ورقة إنها ورقة "الإنسان" وبها اسمه "سيزيف" ، والطفل هو الوحيد الذى لا يحمل هذا الاسم، وربما لهذا نجد الكاتب يشير إلى أنه أخذ يجرى فى كل الاتجاهات ، ويدور، مكرراً كلمة : لا، لا، وهى ما يدل على رفضه لهذا الواقع السيزيفى ، فينهى المؤلف العرض بكلمة الرفض : لا، وهذه الكلمة التى كتبت أيضاً على الستار، بل وتجاوزت قاعة العرض لتكتب بكل لغات العالم على لافتات توجد خارج البناية المسرحية ، وهذا يدل على أن المؤلف لم يكن يريد حصر مسرحيته ، بما تحمله من مضامين وأفكار ، داخل القاعة المسرحية الضيقة، بل جعل كلمة "لا" علامة الرفض والتمرد وعدم الاستكانة والخضوع تصاحب الجمهور إلى الخارج. وفى هذا ، إصرار من المؤلف على مواصلة مواقفه التجريبية الباحثة دائماً عن الجديد، والرافضة لكل القوالب الجاهزة المسبقة، والرافضة أيضاً لتلبية الإنسان فى الحياة وهو الذى ظل يحمل هم هذا الإنسان، فجاءت مضامينه مشحونة بعبارات توحى بالضياع والاضطراب ومشاعر التوتر والقلق، على اعتبار أنه يعيش فى عصر، كل شئ فيه يضاعف الإحساس بهذه المشاعر، ذلك أن فنان هذا العصر "فنان مثقل بتركة هائلة من الخبرات والمعارف البشرية المتصلة والمتداخلة، وهو أيضاً لوارث الشرعى لعصر الأسطورة ، فى مقابل هذا العصر المادى الذى يحاول أن يقضى على صوت الفنان إحلالاً لمفاهيم مادية آلية، تجعل من الإنسان رمزاً خالياً من المعنى وأصغر آلة ى عالم الآلات ، وفى داخل لهذا العصر الذى يمتزج بآلاف المتناقضات ، يقف الفنان شهادة إدانة على عصره من خلال تقديمه لصور العصر السلبية، وما تنطوى عليه من توتر حاد هو أساس العلاقة بين الإنسان والإنسان، وبين الإنسان والعصر. ليس هذا فحسب، بل إنه كثيراً ما يحاول فى موقف الإدانة أن يقوم بدور المبصر الباحث عن معنى الإنسان فى عصر ضاع فيه معنى الإنسان"[١]

وفى هذه المسرحية يقدم لنا حافظ شخصية " الإنسان " – سيزيف – باعتباره مضطهداً تساوم شخصيته بأشياء تافهة ، فقد تساوم بجواز سفر، أو بطاقة تعريف أو حقيبة ..

" <u>الشرطى :</u> إلى أين .. اعطنى جواز سفرك ، اعطيك المرور والأمان.

---

(١) الدكتور سعيد الورقى . مسرحيتان للسيد حافظ. السيد حافظ بين المسرح التجريبى والمسرح الطليعى د. عزيز نظمى مركز الوطن العربى للنشر والإعلام ، رؤيا ، ج.م.ع. ص : ١٣٥ – ١٣٦.

الإنسان : لا تخف .. إننى ذاهب إلى الجحيم .. جوازى معى هنا..
الشرطى : .. من أنت ؟ ما جنسيتك.. ما وظيفتك ؟
الإنسان : لا تحلم بالمعنى الساذج فى تبصيرى يا سيدى.
الشرطى : أين حقائبك .. حقائبك اللعينة ؟؟
الإنسان : حقائبى عيناى ويداى وقدماى.
الشرطى : جريمة أرفع يديك استسلاماً (يرفع المسدس فى وجه الإنسان) لا تحاول أن تحدث صوتاً لزملائك (يسير الإنسان أمامه صامتاً) [١]

فالمؤلف هنا يتحدث بلسان الإنسان المتذمر الذى يعشش بداخله الإحساس بالقمع والمتابعة والذى يملك روحاً عشطى للسفر والمغامرة ، وفى ذلك تعبير عن الثورة ضد الاستبداد والقهر والمحاصرة المستمرة . فحافظ إذا كان يحاول من جهة نقل ما يعانيه الإنسان بصفة عامة فى حياته اليومية ، فإنه من جهة أخرى يفصح عن تمرده ضد هذا الواقع وما يسوده من مظاهر العبث واللامعقولية ، ونلمس ذلك فى حواراته الإنسانية الحقيقية الخالية من أى تنميق أو تصنيع فهو ينقلها كما تجرى فى الواقع بتفاهتها التى تحمل دلالة زاخرة بالمفارقات :

" الفتاة : ما اسمك اسمك.
الإنسان: لا أعرف.
الفتاة : اسم أبيك .
الإنسان : مازال مختفياً فى أسنان مشط قدر قدر.
الفتاة : ألبس لك أب ، أب ..
الإنسان : ربما نعم وربما لا ..
الفتاة : أنجبتك أمك من رجل أو من كلب أو من حمار أو من ملعقة.
الإنسان : ربما من هذا .. ربما ذاك .. ربما من حفل جنسى "كوكتيل"
الفتاة : لى أب سياسى .. يجيد كل شئ بكل شئ.
الإنسان : غنوة ملوثة من البحيرات.. صدرها من صدر الضفادع.. عيناها من عيون الناموس"

فالمؤلف ينثر إذن كلمات هنا وهناك ، قاصداً بذلك التعبير عن القلق والفوضى وانعدام التواصل ، وهى خاصية نجدها فى كل المضامين التى تأخذ بعداً عبثياً كما رأينا ذلك عند يونيسكو وبيكيت.. فالمؤلف يكسر منطقية الحوار بإقحام كلمات تثير

---

(١) السيد حافظ : مسرحية " سيزيف" (ص ٩٢).

قلق القارئ أو المتفرج ، ويتقزز لسماعها ، وهو يهدف من وراء ذلك إلى التوصل إلى مفهوم التباعد فى المسرح ، لإخراج المتفرج أو القارئ من سكونيته أو ما كان يعرف فى المسرح الكلاسيكى بالاندماج ، يقول الاستاذ مصطفى رمضانى "ومن المؤكد أن توظيف المؤلف لتقنية التباعد وسيلة لجعل القارئ يدرك المعادلات المنطقية المألوفة بشكل مركب وغريب ، حتى يتسنى له إدراك غرابة الواقع ولا منطقية العلاقات السائدة فيه " (١)

وسيزيف فى هذه المسرحية، يعانى الاغتراب والغموض ، فهو إن كان محاصراً بالأسئلة من طرف الآخرين ، فإن داخله حتضن آلاف الأسئلة التى تقلق راحته ، دون أن يجد لها جواباً.

" الإنسان : (يقع ضوء عليه) كل يوم لحظة .. كل ساعة .. كل طرفة عين.. يولد فى سؤالك.. ألف مليون علامة استفهام تولد فى كل يوم.. إضافة إلى عالم الاستفهام الذى فى داخلى.. ارحل فى كل سؤال دهراً أو بحثاً أو محاولة .. أجد الاغتراب .. لأننى أجد إجابة لمائة وباقى المليون سؤال يسكن شريانى ، حتى أن كل خلية أصبحت علامة استفهام واغتراب .. تفجرت ذت يوم للعالم شعاعاً إيجابياً منطلقاً إبداعياً ملفوظاً (ظلام عليه) " (٢)

" فالإنسان" – سيزيف – فى هذه المسرحية يعانى من غياب الأجوبة وغموض المعانى ، فهو يطرح آلاف الأسئلة لكنها تبقى معلقة، وتتضاعف يوماً بعد يوم، يقول عبد الكريم برشيد فى إطار حديثه عن البطل فى مسرح السيد حافظ والأقنعة التى يحملها : ".. أما القناع الثانى، فيمثله (سيزيف) وسيزيف هو الواقع، هو رمز العبث الوجودى، إنه بطل بلا بطولة، فعله المتكرر – إلى الأبد – يبقى – لا معنى، ما دام أنه لا يحقق معنى ، ولا يصل عند حد ما. هذا البطل العبثى يتسرب إلى مسرح السيد حافظ، فنجده فى المسرحية التى تحمل اسم (سيزيف القرن العشرين) ونتساءل : لماذا سيزيف بالذات ؟ ولعل السؤال الأكثر أهمية هو كيف قرأ المؤلف الجديد ، الأسطورة القديمة؟ هل استنسخها كما هى – أم أنه أعاد كتابتها من جديد؟ لا شك أن السيد حافظ لا يقدر التملص التام من جاذبية الفكر الأدبى الغربى ، خصوصاً وأنه ، كان يعيش مرحلته الإبداعية الأولى ، ومع ذلك يمكن أن تقول بأن سيزيف الجديد جاء وهو يحمل على ظهره هموم الإنسان العربى، فهو لا يعانى من أزمة وجودية تتحدد فى حضور السؤال وغياب الجواب، وفى البحث عن معنى للوجود ، وغياب

---

(١) مصطفى الرمضانى : جدلية الخلفاء والتجلى فى مسرحية ظهور واختفاء أبى ذر الغفارى ، السيد حافظ بين المسرح التجريبى والطليعى ، د. محمد عزيز نظمى ، رؤيا ج.م.ع (ص ١٨٢ ، ١٨٣)

(٢) المسرحية (ص ١٠٨).

هذا المعنى . سيزيف عند السيد حافظ يزاوج بين الهمين الوجودى والميتافيزيقى، والهم الاجتماعى المادى، حيث نلمس (مقالب السلطة والبيروقراطية) إن التمرد على العبث الوجودى هو فى جوهره عبث ، لأنه (ثورة) على اللامتغير، إنه العبث الذى يواجه العبث، فلا يثمر شيئاً غير العبث . أما مسرحية السيد حافظ فتحتفى (بالإنسان المتمرد على المواصفات الاجتماعية والحضارية) أى أنها تتجاوز المطلق إلى ما هو نسبى وتركز على الاجتماعى المحسوس عوضاً عن أن تغوص فى الميتافيزيقا وفى المجردات الذهنية.."[1]

فهذه المسرحية باعتمادها على المصدر لم تبتعد عن العلاقات الواقعية فى الحياة، فشخوصها لا يخرجون عن طبيعتهم الإنسانية، فهم يعبرون عما قد يوجد فى هذه الحياة من معانى الإضطراب والفوضى واللامعقولية، وما يعتمل فى نفوسهم من شعور بالقلق والرفض للقهر والظلم والمحاصرة ، فشخصياته فى هذه المسرحية تنفصل عن واقعها الاجتماعى أى علاقتها بالآخرين.

إن السيد حافظ قد انطلق من الأسطورة القديمة ، واستفاد من الصراع المحتدم فيها بين الإنسان والقدر المتمثل فى الآلهة، فاعتبرها قالباً رمزياً قابلاً للتأويل والتحوير، وبهذا أعطاها تفسيراً جديداً يتماشى مع قضايا الإنسان المعاصر.

إن نزعة المؤلف التجريبية تقتضى منه دائماً البحث عن الجديد قصد استيعاب معطيات الحياة المعاصرة، وقد كان لجؤوه للأسطورة فى هذه المسرحية نتيجة لانفتاحه على التراث الإنسانى الغنى، وهو بذلك يكون قد أعطى لهذه التجربة بعداً إنسانياً عاماً. فكل إنسان يسكنه التناقض والإضطراب ويشعر بداخله بؤرة للتصادم والتوتر سيجد نفسه – لا محالة – فى هذه المسرحية التى تتناول اللتراجيديا الإنسانية المتكررة، فى عالم يسوده العبث والروتين، إنه يصور عالم الإنسانية عامة بحيث لا يمكن أن نخصه بهؤلاء دون أولئك، لأن المبدع يكشف عن الوضع الإنسانى فيحس كل شخص بأن ما يقال يحدث له هو أيضاً، أو يشكل همه الأساسى فى الحياة ، أو هم إحدى النماذج اللتى يعايشها . ثم إنه حاول أن يطرح الإشكال الإنسانى باعتباره من جهة واحداً من هؤلاء الذين ذاقوا مرارة هذه الحياة واكتووا بنار الهزيمة والانتكاسة ..

يقول حسن عبد الهادى فى مقال له تحت عنوان: قراءة نقدية لأعمال السيد حافظ المسرحية : ".. أقول ذلك تمشياً مع الأسلوب الذى انتهجه حافظ من خلال غلبة

---

(١) عبد الكريم برشيد . مسرح السيد حافظ بين التجريب والتأسس . فى مسرح السيد حافظ ج.١ مكتبة مدبولى ص: ٨٣-٨٤.

الطابع الانسانى الحضارى، لقد لجأ إلى الانبعاث من الأساسية أو القاعدة الاجتماعية متوسعاً فى شموليته ليتضمن أو يضمن كتابة معانى عامة وتصورات كثيرة تتكامل مع بعضها البعض، لتحقق وضوح الفكرة التى يريد طرحها ومعالجتها بأساليب متغايرة.. إنه باختصار ينتقل من المعلوم إلى اللامعلوم ليتأتى لولا أنه يحب الناس ويؤمن بهم وبقدراتهم الكامنة، ولذلك نراه يتمرد على سكوتهم وخمولهم إزاء المواقف الحياتية لإيمانه وثقته بأنهم يملكون القدرة على الحركة والفعل، ذلك الفعل القادر على تغيير الواقع المرير. إنه يطالبهم بالتحرك السريع المؤثر ، ولكن دون أن يكون التحرك غامضاً مبهماً بل مخططاً مدروساً، إنه التمرد من أجل تحقيق الأفضل عبر الرؤية التفاؤلية فى الوصول إلى شاطئ آخر أكثر أمناً وسلاماً، إنه يريد من الإنسان ألا يستكين وأن يتعهد بذرة التواصل الحضارى بالرأى والنماد لتكبر فى داخله وتأتى أكلها ولو بعد حين..[1].

ودعوته للتمرد على الوضع وعدم الاستكانة تظهر بوضوح من خلال تعاطفه المطلق مع "الإنسان" الذى يحمل أفكار ومعانى المؤلف ، ثم من خلال النهاية المفتوحة التى تحمل صرخة الطفل الرافضة للوضع وهذه النهاية المفتوحة تؤدى مفهوم التغريب الذى يدفعنا إلى التساؤل مع الكاتب رشيد المومنى : " إلى متى ستظل أبواب العالم السفلى موصدة على سيزيف؟

- إلى متى ستظل معاناة سيزيف رمزاً لعبث الوجود ومأساويته؟
- وهل ستطول شماتة آلهة الجحيم بجهد هذا الجسد المستنزف داخل دائرة مغلقة وثابتة؟!.

وأكيد أن سيزيف سيسترجع سلطة ذكائه، وأكيد أنه سينجح فى تكسير الطوق وفك الحصار ليعود إلينا من جديد بدهائه العالى وخبرته المتفردة فى فضح مكر اللصوص ومحترفى خطف الأجساد البشرى وأرواحها"[2]

فهذه الأسئلة تنطبق كلها على مصير سيزيف – الواقع - ، والأجوبة عنها تحملها النهاية التى اختارها المؤلف للمسرحية ، وتتمثل فى الرفض السيزيفى، وهو رفض جاء من طرف طفل والطفل يعبر عن الأمل الذى يمكن أن يحمله المستقبل، لكن شريطة أن تكون الانطلاقة من الرفض لهذا الحاضر.

---

(١) حسن عبد الهادى ، قراءة نقدية لأعمال السيد حافظ المسرحية ، السيد حافظ بين المسرح التجريبى والمسرح الطليعى د. محمد عزيز نظمى . ص : ١٢٩ – ١٣٠.

(٢) رشيد المومنى : سيزيف يتحدى صخرة الألم . الجامعة العدد ١٩ سنة ١٩٩١ . ص١.

الفصل الثانى

أثر التجريب والعبث فى جماليات المسرحية

بتحليلنا لمضمون المسرحية نكون قد استلمنا مفاتيح الدراسة الشكلية لها، وإن كان هذا الفصل بين الشكل والمضمون هو فقد إجراء تعسفى تقتضيه طبيعة البحث. والتخريب والعبث فى شكل المسرحية يظهر بشكل واضح فى مختلف العناصر المكونة لجماليات هذه المسرحية ، ذلك لأن ".. إحساس الكاتب بأنه يحمل مضامين مغايرة ألزمه بأن يبحث لها عن أشكال مسرحية معايرة، وفى انتظار أن يعثر عليها فلابد أن يبدأ من حيث يجب البدأ أى من هدم المسرح فى شكله التقليدى، وذلك ما فعل. قد يكون هذا الهدم فوضوياً فى البداية لأنه لم يعط البديل الفكرى والفنى، ولكنه هدم ضرورى، أولاً لتحطيم قدسية الأوثان المسرحية، وثانيً لتوكيد الشعور بالحاجة إلى مسرح آخر. بعد هذا نسأل : ما هى ملامح الكتابة التجريبية عند السيد حافظ؟

يمكن أن نقول بأن كل مسرحية لديه لها بناؤها الدرامى الخاص، فهو فى كل إبداع جديد يجرب شكلاً جديداً "[١]:

والسؤال الذى يطرح نفسه الآن هو : ما الشكل الجديد الذى جربه حافظ على مسرحية " سيزيف"؟ وبالتالى أين تتجلى التجريبية والعبث فى الوحدات الجمالية لهذه المسرحية؟

<u>الشخصيات :</u>

الشخصيات فى كل أعمال حافظ الإبداعية تخضع لعملية تجريبية مستمرة، فملامح ا لبطل عنده تختلف من تجربة إلى أخرى، فهى شخصية تستجيب للفضاء العالم للمسرحية، وتتماشى مع الموقف الايديولوجى للمؤلف ، لأن الشخصية هى ما يجل المسرح يكون كما يقول محمد مسكين " إن الشخصية المسرحية هى العلة الانطلوجية أى الوجودية للكتابة المسرحية ككل، إذا كان الوجود يأخذ معناه ودلالته من الإنسان، فإن المسرح يأخذ أبعاده من الشخصية وعبرها، لهذا فلا مسرح بدون شخصية، يمكن أن يغيب الحوار ويستمر المسرح، ويمكن أن يغيب الحدث ويستمر المسرح، ولكن لا يمكن أن يخلو المسرح من الشخصية إن

---

(١) عبد الكريم برشيد : ملامح الكتابة الضد عند السيد حافظ فى مجلة تأسيس المغربية العدد الأول ١٩٨٨م – مدبولى – ص :٨٥.

الشخصية إذاً هى المحور الدال الذى تتحرك حوله الكتابة المسرحية ككل، بل هى أساس العملية المسرحية بأكملها. إنها المحرك للخطاب المسرحى ككل إن المسرح هو الممثل: والممثل هو الشخصية كما لا يمكن الحديث عن حوار مسرحى بدون شخصية مسرحية(١).والمؤلف ما دام قد قدم مضموناً إنسانياً مطلقاً، فلابد أن يبحث له عن شخصيات تتجرد هى الأخرى من محدودية الذات، لتأخذ الصبغة الإنسانية وتختصر الوجود الإنسانى بصفة عامة.

وفى هذه المسرحية نجد شخصيات بلا هوية ولا أسماء ، إنها شخصيات إنسانية مأخوذة من الحياة العامة، وهى تحمل مجموعة من المواقف. إلا أنها كلها تعمل على خدمة البطل (الإنسان) وهو يختلف عن البطل الكلاسيكى الذى كان بيده الحل والعقد.

فهذه المسرحية يقوم فيها بدور البطل "مطموس المعالم" ويريد به المؤلف الإنسان بصفة عامة بغض النظر عن ملامحه وهيئته، لا يمهمه أن يكون هذا الإنسان طويلاً أو قصيراً ، سميناً أو نحيفاً، المهم أنه ذلك الشخص الذى سيقوم بدور الإنسان أو الشرطى أو الفتاة..

ففى حديثه عن الشرطى مثلاً يقول : "كان هناك شرطى واقفاً ، شاهدته مرة طويل القامة نحيفاً، وأظن أنه كان سميناً ومعتدلاً فى مرة أخرى وكان قصيراً فى مرة ثالثة، وربما كان الثلاثة معاً، وكان الصوت واحداً والحركة واحدة، فكانوا واحداً ممتازاً (الامتياز والورعة فى هذا العصر لكل ما هو مكرر وطبيعى وغير مجهد لتفكير الإنسان)"(٢)

فهو لا يعير اهتمامه للتفاصيل الوصفية التى كان المسرح الكلاسيكى يقدمها بدقة وإنما الذى يريد من الجمهور أن يعرفه ، هو أنه كان هناك شرطى ، والشرطى كيفما كان ، وأينما كان، يقوم بحركات معينة، ويرتدى ملابس خاصة، وعندما نراه أو نسمع هذا المصطلح "شرطى" نتوصل إلى التعرف إليه ولا يهمنا تفاصيل حول بنيته أو هيئته أو اسمه. وفى هذا ثورة للمؤلف على نمطية تقديم الشخصيات فى المسرح القديم، والتى كانت قاوناً مسطراً يسير عليه كل من يريد تقديم شخصيات عمله المسرحى. إلا أن حافظ ونظراً لقدرته الانتقادية الفائقة – وكما رأينا فى

---

(١) محمد مسكين : مفهوم الكتابة المسرحية النقدية . مجلة تأسيس المغربية العدد الأول – سنة ١٩٨٢ ص :٥٦.

(٢) المسرحية . ص : ٧٦ – ٧٧.

المقطع السابق من المسرحية ــ يضرب عصفورين بحجر واحد كما نقول، فهو من جهة يقدم لنا شخصية الشرطى التى تقوم بحركات معلومة تتكرر بنفس الطريقة، ومن جهة أخرى نتقد النزوع نحو الشئ الذى يتكرر دائماً باعتباره لا يخرج عما هو طبيعى، ولا يستدعى من الإنسان جهداً فكرياً معيناً، وفى هذا إشارة إلى نزوعه إلى التغيير والبحث الدائم عن الجديد والمقلق المحرك للعقل الإنسانى.
وشخصية الفتاة أيضاً نجد فيها هذا النوع من التعدد، فالكاتب يقول بأنه رآها مرة سمراء ومرة بيضاء ومرة صفراء مع العلم بأنها تقوم بدور واحد فى المسرحية وهو دور الفتاة.
أما "الإنسان" الشخصية الأساس فى المسرحية ، فهو الذى يعلق على صدره كرة مرسوماً عليها الكرة الأرضية ، وهذا يوحى بأنه مثقل بمأساة الحياة الإنسانية وهموم الواقع.

يقول المؤلف :
" بطولة : إنسان وبنطلون.
- قميص وولاعة ــ قدم حاف وعلبة سجائر (مطموس المعالم أقصد الإنسان)
- فتاة وعلبة سجائر وثوب عصرى مضطرب التكوين وكلمة أنا.
- شرطى ومسدس وعصا وشارة قانونية..
- الموظف . وضحكته وقلمه وأوراقه وعيناه البلهاء.
- رجل كبير وشعره الأبيض وحقيبته الهامة وكرافت غالية الثمن وحذاء يلمع وصلعة واضحة.
- شاب وسيم وفتاة ٢، قطعة من الحديد وأسطوانة وكاميرا.
- طفل ومظلتان .. إحداهما شتوية والأخرى صيفية "[١]

فما يثير الانتباه فى هذا التقديم هو التعميم فى إطلاق الأسماء على الشخصيات فهناك : إنسان ، رجل ، فتاة ... فهو يجرد شخصياته من كل ما يمكن أن يوحى بانتمائها إلى هذه المنطقة أو تلك أو لهذا الزمن أو ذاك ، فهى شخصيات فوق الزمان والمكان - وهى خاصية تغلب على المسرح العبثى بشكل عام - إنها شخصيات إنسانية ، يقول محمد مسكين بعد أن يطرح سؤالاً حول علاقة الشخصية

---

(١) المسرحية ، ص (٧٤ ــ ٧٥)

المسرحية بالشخصية الإنسانية : " إن شخصية المسرحية هى شخصية إنسانية ، ولكن بعد أن تم عزلها ، ونقلها من الواقع إلى المسرح ، إن هذه النقلة كفيلة بأن تحدث كثيراً من التغيرات والاضافات بالنسبة للشخصية التى تصبح دالاً ومدلولاً ، تصبح رمزاً ومعنى.

إن الشخصية المسرحية تجد مدلولها فى الواقع كما أنها تتحول تجسيداً لهذا الواقع نفسه، إنها الواقع أو التاريخ مشخصاً ومجسداً ، كما أنها الرمز الدال الذى يشير إلى ما يعادله فى الواقع. إن الكتاب المسرحية تضيف بعداً جديداً للشخصية الإنسانية من خلال تفجير حدودها الذاتية ، إن الإنسان يشخص دوره بطريقة فردية فى الحياة إنه رمز لذاته ، لهذا فهو رمز مغلق . إن الشخصية المسرحية على عكس هذا ، هى أكثر من ذات إنها فرد بصيغة الجماعة ، إنها أنا بدلالة النحن " (١)

ونزعة حافظ الثورية المتمردة ، قلقه وتوتره ، نجده ينعكس فى هذه المسرحية عى شخصية "الإنسان" الذى يسكنه الصراع والتناقض والضياع ، هذا الإنسان الذى يتوق إلى تحطيم كل الحدود، ويرفض روتين الحياة وسأم التكرار فيها يقول:

" الإنسان : رسالة منى ألف ورقة صابون تواليت.. رسالة منى ألف ورقة استعمال لدورة المياه.. رسالة منى ألف ورقة مرسوم عليها سهم كتب عليها من هنا.. تفضل .. بعد خطوات .. أهلاً وسهلاً.. رسالة منى اللامحدود خدفى.. لأن الشئ المحدود فقد معناه فى رحلة الاستمرار غثياناً من كثرة التكرار" (٢)

يقول حسن عبد الهادى فى إطار حديثه عن الشخصيات فى مسرح السيد حافظ : " أما شخصيات السيد حافظ فإنها ضائعة فى خضم الحياة ، تبحث عن القيمة التى زيفتها أصابع الحضارة الحديثة ، وتعيش وحشة رهيبة فى طريق سعيها إلى تلك القيم والمثل السامية ، سواء كان ذلك على الصعيد الاجتماعى الانسانى ، أم على الأصعدة الأخرى كالدين والسياسة والأخلاق. وهى أيضاً رموز صغيرة موجودة فى القيعان الاجتماعية "(٣)

---

(١) محمد مسكين : مفهوم الكتابة المسرحية النقدية ، مجلة تأسيس المغربية ، عدد ١ ، سنة ١٩٨٧ (٥٦).

(٢) المسرحية ، (ص ١٠٢).

(٣) حسن عبد الهادى: قراءة نقدية لأعمال السيد حافظ المسرحية ، فى مسرح السيد حافظ ، الجزء الثانى ، (ص ٣٠).

الحوار والبنية اللغوية للمسرحية :

" إن الحوار المسرحى هو الغلاف اللغوى لما يسمى بالنص المسرحى المكتوب، إنه الرابط بين ما هو درامى وما هو أدبى ، إنه مكتوب المؤلف به يعبر عن مجموع الدلالات التى يريد إيصالها.

إن الحوار يمتلك وظيفة مزدوجة على اعتبار أنه أداة تعبيرية فى يد المؤلف وشخوصه وهو أداة تواصل بين المؤلف والناس ، بين الشخوص والشخوص ، إنه أداة للكشف كذلك ، به تحدد الشخوص مواقفها من الأحداث ومن بعضها البعض، إن الحوار هو أداة الربط بين الشخصية والحدث كذلك ، لهذا فهو يحتل موقعاً أساسياً فى الكتابة المسرحية ، إنه أساس العلاقات والتبادلات.[(١)]

والحوار فى هذه التجربة، يطغى عليه التداعى وعدم التركيز، فكل المناقشات سواء التى دارت بين "الإنسان" و"الفتاة" أو "الإنسان" و"الموظف" و"الشرطى" ... أو حتى المونولوجات ، لا تخلو من غرابة تصل إلى أننا فى بعض الأحيان لا نجد أيه صلة بين السؤال والجواب ، وهذا إنما يدل على عبثية اللغة ولا معقوليتها.

" الإنسان : هل تعرفين قصة ، قصة ؟!

الفتاة : أعرف أننى أننى.

الإنسان : عرفت عرفت (صمت دقيقة) لنثرثر سوياً لنثرثر.

الفتاة : ولماذا هذه اللعبة اللعبة السخيفة ؟

الإنسان : لنلعبها تقديساً ملوثاً للصمت الصمت.. وحباً للثرثرة الثرثرة"[(٢)]

فنلاحظ عدم الانسجام والاعتباطية فى اللغة ، فالمؤلف لا يخضعها لضابط معين، بل يترك لها حرية الإنسياب والتداعى :

" الفتاة (تقترب من الطفل) .. قلت سابقاً أننى لم أعرف سنه ربما خمسة أعوام أو خمسة وأربعون أو ما بين ذلك ، ما اسمك ؟

الطفل : لا أعرف..

الفتاة : أين تسكن ؟؟

الطفل : لا.. لا

الفتاة : إلى أين تذهب ؟؟

---

(١) محمد مسكين : مفهوم الكتابة النقدية ، مجلة تأسيس المغربية ، عدد ١ ، سنة ١٩٨٧ ، (ص ٥٤).

(٢) المسرحية ، ص (٨١)

الطفل : أعرف .. أعرف"[1].

والحوار فى هذه التجربة يغلب عليه شدة الإغراب وعدم الوضوح وذلك للتعبير عن القلق والتوتر من جهة ، وعن انعدام التفاهم والتواصل من جهة أخرى، فهو يستعمل كلمات مبهمة حيناً ، ومقززة بطريقة مباشرة حينا أخر ، مثل : " تقيئ الفزع فى صدر الذباب – مازال مختفياً فى أسنان مشط قذر – أنجبتك أمك من رجل أو من كلب أو من حمار أو من ملعقة – غنوة ملوثة من البحيرات – صدرها من صدر الضفادع .. عيناها من عيون الناموس – مجموعة من الذباب النادر محفوظاً فى علبة مليئة بالمخاط.. "

إلا أن اللغة لا تسير دائماً على هذه الوتيرة من الغموض والتفاهة فقد تصبح بعض الأحيان معبرة عن موقف الرجل الثائر ، المتمرد الرافض للسلبية والاستكانة:

" الإنسان : حقائبك أين؟

الفتاة : كل يوم يفتشونها .. يبحثون عن أسرارى الخفية .. يبحثون عن أشياء لا أعرفها.

الإنسان : إلى متى يبحثون .. وعن أى شئ يبحثون؟

الفتاة : عن الموت.. عن قنبلة.. عن رصاصة .. عن لهثة ممنوع ممنوع"[2]

فنلاحظ هنا غلبة كلمات : الموت ، قنبلة ، رصاصة ، ممنوع ... وهذه المصطلحات هى ما يطلق عليه المؤلف "الكلمة الطلقة" يقول على شلش: "من قلب المعارك والانتصارات وهج الكلمة ، إذا توهجت الكلمة صارت رنة ، إذا انطلقت هذه الكلمة "الطلقة" بات هدفها فى الصميم ، وهذا ما يحدث منذ ٦ اكتوبر العظيم.

صحيح أن الكلمة لا تغنى عن الطلقة ، صحيح أيضاً أن لا فضل لأحدهم على أخرى إلا بما تحمل من معنى وتحدث من أثر... والجهاد على مسرح القتال وسيلته ثقة، أما الجهاد على مسرح الجماهير وسيلته الكلمة. ولأن الكلمة توهجت وصارت طلقة ، قد تحولت عروضنا المسرحية إلى دوى الكلام "[3]

واللغة فى هذه المسرحية إضافة إلى شدة إغرابها وغموضها وعدم وضوحها، تغلب عليها ظاهرة التكرار ، وهى ما يطبع أغلب أعمال العبثيين ، فقد نجد المؤلف يكرر المصطلح الواحد ، بطريقة تتعب القارئ وتجعله يشعر بنوع من الملل :

---

(١) المسرحية ، ص (١١١)

(٢) المسرحية ، (ص ٩٠).

(٣) على شلش : " وطنى يا وطنى " مسرح الطلقة " مجلة الطليعة ، فى مسرح السيد حافظ الجزء ٢ مكتبة مدبولى (ص١٠٤).

" الإنسان : ... اغسل أسنانك فى الصباح والمساء ، فى الصباح المساء ، فى الصباح الصباح ، والمساء المساء ، اغسل أسنانك بالأسماك والعربات والرحلات"[١]

فالمؤلف بخروجه عن الأساليب التقليدية فى التعبير، ونهجه سبل الغرابة والغموض ، يكون قد حقق ما يسمى بمفهوم "التباعد"، والذى يهدف من ورائه إلى تحريك عقل المتفرج وإيقاظ ذهنه " لأن العقل يكون أكثر فاعلية عندما يلمس ما يثير الاستغراب"[٢].

وما دام المسرح التجريبى يهدف إلى الثورة على كل ما هو مسطر مسبقاً وما هو متعارف عليه وشائع فى المسرح القديم، فإنه يثير قلق القارئ – أو المتفرج – وفضوله بما يقدمه من عبارات ومشاهد غريبة، وهو ما نلاحظه فى مختلف عناصر هذه المسرحية ، سواء ما يتعلق بالشخصيات، وخاصة "الإنسان" الذى يقوم بتصرفات تثير تساؤل القارئ أو المشاهد كتجرده من ملابسه مثلاً، كما أن المعانى البعيدة التى تحملها بعض العبارات تشغل ذهن القارئ وتحرك فيه قلق التساؤل والبحث، وكمثال على ذلك :

" الإنسان : حقائبك أين ؟

الفتاة : كل يوم يفتشونها .. وفى أخر يوم عثروا على نظارة رجل أعمى والعينين فيها "[٣].

"الفتاة : لقد ركب الطائرة ، الطائرة هذه التى بلا قائد.. بلا أحد يسوقها"[٤]

فمثل هذه العبارات وغيرها كثيرة تحمل من الغرابة ما ينشغل به عقل القارئ وتقلق به راحته ، فالمؤلف يذكر فى بعض الأحيان مسائل خارثة لا يقبلها المنطق البشرى ، كأن يقول بأن سن الطفل ربما خمسة أعوام أو خمسة وأربعون عاماً كما ورد فى نص سابق الذكر.

وحول مفهوم " التباعد " فى مسرح السيد حافظ ، يقول الاستاذ مصطفى الرمضانى : " إن السيد حافظ يعتمد على التغريب الملحمى إذا قصد إشغال ذهن المتلقى لحل أبعاد الأحداث المسرحية أولاً ، ولفهم العلاقة التى تربط هذه الأحداث

---

(١) المسرحية ، (ص ٩٣)
(٢) مصطفى الرمضانى : نحو تأسيس كتابة مسرحية عربية مغايرة ، مجلة تأسيس المغربية عدد ١ سنة ١٩٨٧ (ص٦٦).
(٣) المسرحية ، (ص٩٠).
(٤) المسرحية ، (ص ١٠٨).

بالواقع الفعلى ثانياً ... ويبدو أن المؤلف قصد إلى تغريب الحوار المسرحى حتى يحرر القارئ من سكونية القراءة فالمسرح الملحمى يخاطب ذهن المتلقى من أجل أن يجعل منه إنساناً فاعلاً متحركاً وليس إنساناً جامداً يستوعب الأحداث والأحكام دون مناقشتها "[١].

<u>الزمان والمكان :</u>

الزمان فى هذه المسرحية زمان مطلق لا يخلو من الغرابة ، يقول :

" الزمان : ربما الصباح .. ربما المساء فى اليوم المذكر المتمرد المعتكف فى صدر طفله المرسوم فى عين امرأة تشترى زهوراً ".[٢]

فالزمن توجد فيه هذه الثنائية التى تجمع بين الشئ ونقيضه (الصباح/المساء)، ولعل عنوان المسرحية دليل واضح على هذا الاتساع أو الإطلاقية فى تحديد الزمان، وهو ما يفيد الاستمرارية، إنه زمن الإنسان فى صيرورته الحضارية، زمن سيزيف القرن العشرين وما بعد القرن العشرين، وهو أيضاً زمن يضرب فى جذور التاريخ الانسانى ، فهو زمن يختصر الماضى ، الحاضر والمستقبل، يقول المؤلف:

" الموظف : كم عمرك عمرك ؟

الإنسان : عصور ممتدة على جسر اللعبة الخشنة للإنسانية .. الإنسانية.

الموظف : أقصد فى أى عام .

الإنسان : ربما العصر الحجرى ، الحجرى.

الموظف : أنت متأكد ؟ (يحاول أن يكتب)

الإنسان : ربما العصر الذرى الذرى (يتوقف الموظف عن الكتابة)

الإنسان : فلنكتب ولدت فى عصر كانت حياة الإنسان تساوى مخالفة إشارة مرور أو حجراً حجراً ، أو كلمة واعية أو صرخة صرخة صدق"[٣].

إنه زمن يمتد من العصر الحجرى إلى عصر الذرة ، فالمؤلف يريد من هذه الشخصية أن تعبر عن موقفها الإنسانى الذى رسمه لها، دون تقيد بتحديد زمانى معين ، "فالانسان" قد يكون تاريخ ميلاده يعود إلى العصور الغابرة ، أو الحديثة.. إلا أنه بعد هذه الشمولية يحدد نوعاً ما هذا الزمن لذى يؤطر البطل، إنه الزمن الذى أصبحت حياة الإنسان فيه تساوى إشارة مرور أو كلمة أو صرخة ، إنه عصر

---

(١) الأستاذ مصطفى الرمضانى ، جدلية الخفاء والتجلى فى مسرحية أو ذر، السيد حافظ بين المسرح التجريبى والمسرح الطليعى ، د. عزيز نظمى . مركز الوطن العربى للنشر . ج.م.ع. ص : ١٨٤ – ١٨٥.

(٢) المسرحية (ص ٩٨).

(٣) المسرحية (٩٧-٩٨).

القمع والإضطهاد وهو الزمن الذى يعيشه الإنسان المعاصر.
يقول عبد الكريم برشيد : " أما الزمن فهو متحرر من الساعة ومن عقاربها ، إنه الزمن الحلمى الأسطورى وقد يحدث أن يكون للمسرحية تاريخ محدد ولكن هذا التاريخ يظل ائباً كوقائع – لها ارتباط بمكان محدد وزمن محدد وأشخاص معينين – لأنه روح قبل كل شئ وإحساس وظلال نفسية فكرية ..."(١).
" أما المكان فإنه لا يعدو أن يكون رمزاً أكثر من أى شئ آخر"(٢).
إنه مكان يهدف تجاوز المحدود ، مكان لا يخلو من الغرائبية وتكسير المألوف والمعهود فى الواقع ، يقول المؤلف فى إطار تحديده لمكان المسرحية :
" المكان : بالطبع كان هناك مسافر.. وكان هنااك ميناء أو لم يكن"(٣).
فهذا التحديد أو بالأحرى اللاتحديد المكانى يأتى من جهة استجابة لتجريب السيد حافظ الهادف إلى تجاوز ما كان مقدساً فى المسرح الأرسطى ، ومن جهة ثانية يوحى بنوع من العبثية واللامعقول " كان هنا ميناء أو لم يكن ".
وهذه اللاطلاقية فى تحديد المكان نجدها أيضاً فى الحوار الذى دار بين الإنسان والشرطى والموظف ، يقول :

" الموظف : أين ولدت .. حاول أن تغرس داخلك وجوداً.
الإنسان : أن يولد يولد الناس ؟؟
الموظف : فى المنازل يولد الناس.
الإنسان : ولدت فى دورة مياه.
الموظف : فى الشوارع.
الإنسان : ولدت فى بالوعة
الموظف : فى أى شارع وأى مدينة.
الإنسان : فى شارع الانتظار مدينة التلوث التلوث.
الموظف : أين تسكن تسكن؟
الإنسان : النجوم المظلمة والمحيطات الجافة والأرض المثلثة وبطون الكلاب والقوارب المثقوبة والأضواء الباهتة.

---

(١) عبد الكريم برشيد ، فى مسرح السيد حافظ الجزء ١ – مكتبة مدبولى ، (ص ٨٦).
(٢) حسن عبد الهادى ، قراءة نقدية لأعمال السيد حافظ المسرحية ، مسرح السيد حافظ الجزء ٢ ، مكتبة مدبولى ، (ص ١٣٢).
(٣) المسرحية ، ص(٧٥).

الشرطى : عصابات الكلمات الغامضة والرموز الخفية.. رجال العقيدة المجهولة المجهولة السوداء.

الموظف : ترنيمات .. تلميحات.. أشياء مقززة مقززة.. لكن الموقف مسكوناً بالغموض والمعنى.."(١)

ووجود هذا المعنى، هو ما يميز حافظاً عن كتاب اللامعقول فى الغرب. فعلاً إنها كلمات غامضة، ورموز بعيدة المعانى ، فهى تلميحات قد تثير قلق القارئ إلا أنها وكما جاء على لسان الموظف : "مسكونة بالغموض والمعنى"، يقول عبد الكريم برشيد : " أما المكان فى مسرح السيد حافظ فهو مكان مسرحى خاص، مكان مرتبط بالمسرحية كعالم جديد، وكون جديد، وبذلك فلا مجال للبحث عنه فى خرائط العالم"(٢).

وهذه الطريقة فى التحديد الزمكانى للمسرحية هى ما يطبع أعمال الكتاب التجريبيين الذين يرفضون أن يقيدوا الإنسان بمحددات تاريخية أو مكانية ، ولا يحترمون منطق تراتبية الأحداث وارتباطها بمسبباتها.

الصراع أو الموقف الدرامى :

الموقف الدرامى للمؤلف فى هذه المسرحية يتميز بتجاوزه لما يعرف فى المسرح القديم بثلاثية الخط المسرحى (مقدمة، عقدة، خاتمة) فالمسرحية تسير تقريباً على نفس الوتير من البداية إلى النهاية، والتى هى نهاية دائرية منفتحة، لا تحمل حلاً أو تأتى نتيجة للقضايا الواردة فى المسرحية، كما كان الشأن فى المسرح الكلاسيكى.

يقول عبد الكريم برشيد فى حديث له عن البناء الدرامى فى مسرحيات السيد حافظ: " إن كل مسرحية لديه لها بناؤها الدرامى الخاص، فهو فى كل إبداع جديد يجرب شكلاً جديداً هذا البناء بأى شئ يمكن أن ننعته سوى أنه لا أرسطى ، بمعنى أنه لا يلتزم بقواعد أرسطو سواء من حيث التمييز بين التراجيديا والكوميديا ، أو من حيث الوحدات الثلاث أو الحدث وتطوره التصاعدى وتأزمه وانفراجة، أو طبيعة الشخصيات ومفهوم التراجيديا ، فالحدث فى مسرحه موجود ، ولكنه حدث ممهور بالغرابة، وهو غالباً ما يكون ساكناً قائماً على الانتظار والترقب والترصد وإذا

---

(١) المسرحية ، ص (١٠٠).
(٢) عبد الكريم برشيد : ملامح الكتابة الضد عند السيد حافظ ، السنة ١٩٨٨ ، دراسات فى مسرح السيد حافظ الجزء ١ – مكتبة مدبولى (ص : ٨٦)

تحرك هذا الحدث فإنه لا يتحرك فى خط مستقيم يصعد إلى أعلى ، فقد يبدأ من الخلف أو قد يعود إلى الخلف بشكل سينمائى (فلاش باك) ، هذا الحدث يبدأ متأزماً ويبقى متأزما ، ربما لأن الانفراج نوع من التفاؤل الكاذب ، وعليه فلا مجال للتموه على النفس والكذب على الجمهور والقراء "[١].

أما الصراع فى المسرحية فيتخذ شكلين : صراع نفسى داخلى وهو الذى نستنتجه من خلال مونولوجات "الإنسان" وهى فى مجملها تدل على التوتر النفسى للشخصية وصراعها الداخلى " " سبحت فى شريان الحقيقة ملاحاً تائهاً.. عرفت فى داخلى الحقيقة الحققة رفضاً جائعاً متشرداً.. غرقت فى عيون الصغار البريئة براءة حتمية، ولونت فى الابتسامات الذبيحة صعلوكاً.. وسقطت فى نفس الهاوية بلا عالم بلا عالم".[٢]

وصراع خارجى ونمثل له بما كان لـ "الإنسان" مع الفتاة من جهة ومع الشرطى والموظف من جهة أرى. فالأول يعتبر أقل حدة من الثانى:

"<u>الإنسان</u>: ما اسم الساعة الآن ؟

<u>الفتاة</u> : ساعة السكون السكون والصمت.

<u>الإنسان</u> : بل ساعة الفوضى والرفض.

<u>الفتاة</u> : ساعة الهروب.

<u>الإنسان</u> : إنها ساعة اللعنة.. اللعنة (تنظر له) أعطينى سيجارة أمضغ فيها قلقى قلقى.. أضع فيها مردى وأحرقه منتشياً" [٣]

أما الثانى فكان أكثر حدة، وفيه يظهر تمرد "الإنسان" على السلطة وتضايقه من متابعتها المستمرة له :

الموظف : ماذا حدث ؟

الشرطى : يريد أن يسافر يسافر.

الموظف : وأين تبغى الرحيل يا لون الغموض؟

الإنسان : إلى الجحيم..

الشرطى : ما رأيك فى هذا (يشير إلى الجواز)؟

الموظف : إنه قناع .. اسم مستعار لعملية تخريب (يهمس للشرطى) إنهم إنهم.

---

(١) عبد الكريم برشيد ، مسرح السيد حافظ بين التجريب والتأسس ، فى مسرح السيد حافظ ج ١ ـ مكتبة مدبولى ص ٨٥ ، ٨٦.

(٢) المسرحية ـ ص : ١٠٧.

(٣) المسرحية : (ص ٨٠)

الشرطى : ولنفرض أنه الجحيم حقاً.. كل المسافرين هنا يرغبون فى الذهاب إلى الله.. فإذا سافر هو إلى الجحيم فإنه سيجعل الرب يظن أننا نعامل البشر بقسوة السلطة السلطة..[١]

<u>الديـــكور :</u>

والديكور فى هذه المسرحية، هو الآخر، انعكست عليه نزعة حافظ التجريبية، خاصة وأن الديكور فى المسرح عرف تطوراً كبيراً من العهد اليونانى إلى اليوم ، فكان أكثر الجوانب المسرحية عرضة للتجريب ، والسيد حافظ باعتباره رائد النزعة التجريبية فى المسرح العربى ، كان الديكور فى كل مسرحياته يشكل مجالاً للتغيير والتجديد ، وفى هذه التجربة يقدم المؤلف ديكوراً رمزياً يعتمد على أشياء بسيطة لكنها معبرة ، ويظهر ذلك من خلال تقديمه للإكسسوارات المستخدمة فى المسرحية، وهذا على مستوى جميع جوانب الخشبة ، مثل الصورة التى فيها رجل يغير ملابسه والتى تكون فى البداية ملابس رجل بدائى ، وتتغير تدريبجيا أثناء العرض إلى أن تصبح ملابس العصر الحديث ، والكرة التى يعلقها "الإنسان" على صدره وهى ترمز للكرة الأرضية ، والمكتب الضخم الذى يختفى وراءه الموظف.. وهذه أشياء تحمل أكثر من معنى ، ويتحقق فيها مفهوم "التباعد" لأنها تهدف إلى إبعاد المتلقى كما اعتاد رؤيته فى ديكورات المسارح القديمة.

والإكسسوارات فى هذه المسرحية نلاحظ فيها نوعاً من الاهتمام المبالغ فيه ، وهى أشياء بسيطة جداً ، إلا أنها إيحائيةرمزية فى أغلبها ، مثل : " القميص ، البنطلون ، علبة السجائر ، الثوب العصرى المضطرب التكوين ، المسدس ، العصا والشارة القانونية ، قطعة الحديد ، الاسطوانة ، الكرافتة الغالية الثمن ، الحذاء الذى يلمع ، الكاميرا ، المظلتان الشتوية والصيفية..

كما أعار المؤلف اهتماماً خاصاً للملابس فجعلها تمتد من العصر الحجرى إلى العهد الحديث، وهذا يتفق مع الاتجاه الإنسانى العام الذى تسير عليه المسرحية فهو لا يريدها مقيدة بلباس عصر ما، أو حضارة ما وإنما يريدها متحررة من كل قيد كما هو الشأن بالنسبة لشخوص المسرحية أنفسهم.

أما الإنارة فقد وظفها المؤلف فى أكثر من مهمة، واختلفت مدلولاتها الدرامية باختلاف المشاهد فقد عوض بها غياب المصطلح الفنى (الفصل أو المرحلة) واستعن فقط بالإضاءة فى الفصل بين اللوحات، عن طريق المراحل الضوئية :

---

(١) المسرحية ص : ٩٥.

مرحلة الضوء الأزرق الخافت، مرحلة الضوء الأبيض الساذج ، مرحلة الضوء الأبيض الأصفر المكثف..

والإنارة كما يقول محمد الكباط تقوم بدورين فى المسرحية، دور تقنى ودور تعبير جمالى :

" ويتجلى الأول فى الإعلان عن بداية العرض ونهايته وفى الفصل بين اللوحات وتعيين فضاء اللعب والتركيز على شخصية بعينها أو على جزء منها.. إلخ أما الدور الثانى فلا سبيل إلى حصر مجالاته، ومن هذه المجالات يمكن الإشارة إلى ما يلى :

- إثارة الانفعالات باستعمال الألوان.
- خلق الجو العام بضعف الإضاءة أو قوتها وتنوعها.
- توليها التعبير نيابة عن الممثل.
- التمييز بين الوقت والزمان[١].

أخيراً نخلص إلى أن السيد حافظ حاول توظيف مختلف التقنيات الحديثة فى المسرح ، حتى يعطى هذا العمل صبغته التجريبية الطلائعية، فاهتم ببعض العناصر البسيطة والدقيقة والتى أعطت لهذه التجربة جمالية خاصة. أما ما لوحظ فيها من جنوح إلى لغة الغموض والتفاهة سواء فيما يتعلق بالشخصيات أو الحوار أو التحديد الزمكانى.. فإنما مرده إلى اصطباغ هذا العمل بخصائص المسرح العبثى أو اللامعقول.

---

(١) محمد الكباط : التجريب ونصوص المسرح – مجلة آفاق المغربية ، العدد ٣، السنة ١٩٨٩ ، ص ٢٤.

خـاتـمة:

الانطلاقة الأولى للسيد حافظ كانت فى بداية السبعينات، وهى المرحلة الساخنة فى المسار التاريخى للأمة العربية، مرحلة الانتكاسات والصدمات . المرحلة التى اهتز فيها الكيان العربى بعنف، واهتز معه الشعب العربى فى كل الأقطار ، وهى صدمة تركت مفعولها بشكل واضح على مجموعة من المبدعين والكتاب وغيرت مسار إبداعهم، وكان على رأس هؤلاء المؤلف المقتدر السيد حافظ.

فأمام وجود فراغ فى الساحة المسرحية العربية، واخذ ورد حول الأسلوب الأنجح لإنشاء مسرح عربى أصيل، ثم أمام حالة الانبهار والتلقف التى أصيب بها المسرح العربى تجاه نظيره فى الغرب، لم يجد السيد حافظ غير التجريبية أسلوباً إبداعياً يستطيع به المسرح العربى التخلص مما هو فيه ، ذلك أنه لا يمكن أن يتطور ويتجدد، بل وأن يجد الطريق الصحيح نحو التأسيس إلا بنهج سب الترجيب التى تستوجب الابتعاد عن كل ما يقيد حركة هذا الإبداع.

والتجريب باعتباره عملية للتجاوز الدائم والبحث المستمر عن الجديد والأكثر ملائمة لمستحدثات العصر، فقد تطلب من السيد حافظ انفتاحاً ثقافياً لا حدود له، انفتاح يشمل التراث الدينى والتاريخى والأسطورى. وقد كانت تجربة "سيزيف القرن العشرين.." إحدى ثمار هذا الانفتاح على الثقافة الإنسانية ، وهى مرحلة جديدة ضمن المسار الطلائعى الذى يسير عليه هذا المبدع. وقد جاءت أقرب إلى النضج والكمال من سابقاتها ، فهى محملة بمضمون إنسانى سام بعيد عن الإقليمية والتعصب، فبطلها ينطلق لسانه بأكثر من خطاب، ويعبر بأكثر من لغة. إنه سيزيف القرن العشرين، الذى يعانى الوحشية والاضطهاد، فهو يحمل هم الكرة الأرضية بأكملها، ويعانى من عبثية الحياة، عبثية التكرار الممل، وعبثية اللغة التى لم تعد تستخدم لأجل التواصل والتفاهم، وإنما للدلالة على التوتر والاضطراب وسوء التفاهم، وهو ما يسبب للقارئ أو المشاهد نوعاً من الإحساس بالتنافر وتوتر الأعصاب ، وفى هذا تجاوز لمفهوم الاندماج فى المسرح الكلاسيكى ، فالمؤلف يرفض التواصل مع الجمهور عاطفياً ويقبله عقلياً.

المصادروالمراجع

الكتب :

- د. سعد ابو الرضا : الكلمة والبناء الدرامى . دار الفكر العربى.
- د. عزيز نظمى : السيد حافظ بين المسرح التجريبى والمسرح الطليعى. مركز الوطن العربى النشر رؤيا ج.م.ع.
- د. غنيمى هلال : الأدب المقارن ، دار العودة ودار الثقافة "بيروت" الطبعة ٥ .
- د. كمال عيد : المسرح بين الفكرة والتجريب . المنشأة العامة للنشر والتوزيع طرابس ، ليبيا.
- مجموعة من المؤلفين : فى مسرح السيد حافظ الجز الأول والثانى.
- درينى خشبة : أشهر المذاهب المسرحية، ونماذج من أشهر المسرحيات، مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماهير.

المجلات :

- مجلة آفاق المغربية / العدد ٣ ، السنة ١٩٨٩ .
- مجلة الأقلام / العدد ١ ، السنة ١٩٧٩ .
- مجلة أقلام / العدد ١ ، السنة ١٩٨٢ .
- مجلة المسرح المصرية / العدد ٣٥ ، السنة ١٩٩١ .
- مجلة الجامعة / العدد ٥ ، ا لسنة ١٩٧٨ .
- مجلة الجامعة / العدد ١٩ ، ١٩٩١ .
- مجلة التأسيس المغربية / العدد ١ ، السنة ١٩٧٩ .
- ملامح الفكر الأوروبى المعاصر / العدد ٢٠٤ ، السنة ١٩٧٦ .

الجـرائد :

- العلم الثقافى / ملحق أسبوعى ، العدد ٧٤٤ ، السنة ١٩٩١ .

المسرحيـات :

- السيد حافظ : مسرحية سيزيف القرن العشرين.

فهرس